BIANCO E NERO

ANNO IV • N. 2 • FEBBRAIO 1940-XVIII

Segnius irritant animos demissa per aurem
Quam quae sunt oculis subjecta fidelibus et quae
Ipse sibi tradit spectator.

(Orazio - Ad Pisones, v. 180 e segg.)

QUADERNI MENSILI DEL CENTRO
SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

Lo spirito del film

Sette anni

Sono passati sette anni da quando fu pubblicata la prima teorica del film muto, *L'uomo visibile*. Era la teorica di un'arte che cominciava appena a nascere: una teorica a priori. Valutazione sogno profezia e esigenza di una grande possibilità che ora ha cessato di esistere prima ancora di aver raggiunto il suo apice. È arrivato il film sonoro ed è venuto il tempo di tirare le somme e di scrivere una teorica a posteriori.

Il viaggio di Cristoforo Colombo.

Sette anni fa io dovevo giustificarmi e dire: « Non c'è niente di grigio nella teoria. Essa è come una carta geografica per l'esploratore di cose artistiche e gli indica tutte le vie e tutte le possibilità. È lei che dà il coraggio d'intraprendere il viaggio di Cristoforo Colombo ».

Ebbene, Colombo non è arrivato alle Indie: anche lui si è incagliato in America. Ma la terra è ugualmente rotonda, e il film, nonostante tutto, ha oltrepassato Hollywood di un bel pezzo.

Sette anni fa io scrissi ne *L'uomo visibile*: un'arte veramente nuova è come un nuovo senso. E il film è diventato un'arte nuova. Un nuovo organo dell'uomo col quale egli può vivere la sua vita; un organo che si è sviluppato rapidamente. E questo sviluppo, che pure fu un'epoca nella storia degli uomini, sembra essersi temporaneamente interrotto. È venuto frattanto il film sonoro e non si sa ancora come la cosa andrà a finire.

Cambiamento di rotta

È un male?

Certamente qualche cosa che era cominciata ha trovato così la sua fine. È una nuova strada che attraversa la vecchia strada. Nuove possibilità e nuove esigenze ostacolano le vecchie: ma solamente i filistei

arricciano il naso e guaisconó lamentosamente invece di slanciarsi. Una nuova teoria apre oggi nuove prospettive in vista di nuovi viaggi di Colombo.

Non è necessario che tutte le cose arrivino al loro compimento. Non sono le cose, ma gli uomini che debbono decidere: e non è detto che gli uomini debbano arrivare per necessità all'ultima stazione della linea che percorrono. Spesso essi prendono delle coincidenze.

Coincidenza: film sonoro. Signori, si cambia!

La storia del fattore russo

Frattanto è già avvenuta qualche cosa. Si è sviluppato un nuovo organo nell'uomo. È questa una cosa molto più importante del valore estetico delle singole opere sorte in virtù del nuovo organo.

Un mio amico russo mi raccontò una volta la seguente veridica istoria: Nell'Ucraina, in una località lontana centinaia di chilometri dall'ultima stazione ferroviaria, viveva un tale che, prima della rivoluzione era stato proprietario, e dopo, gerente, di una fattoria. Per quindici anni egli non s'era mai recato in città: aveva sì preso parte ad avvenimenti storici di importanza mondiale, ma non aveva mai visto un film. Era, per altro un intellettuale, che si faceva mandare tutti i nuovi libri, e giornali e riviste, possedeva un buon apparecchio radio che lo teneva a contatto col mondo e si teneva in sostanza al corrente della vita intellettuale. Soltanto non era mai andato al cinematografo.

Un bel giorno andò a Kief e vide, per la prima volta, un film: una storia di Douglas molto ingenua e raccontata molto semplicemente. Intorno a lui c'erano dei bambini che si divertivano un mondo; e il nostro uomo, con la fronte corrugata e tutto concentrato, fissava lo schermo; tremava e ansava di commozione e di attenzione. E quando uscì era esausto. « Ti è piaciuto? » gli chiese il mio amico. « Molto. È una cosa straordinariamente interessante. Ma... dimmi, che cosa succedeva dunque in quel film? » Non ne aveva capito niente. Il fatto, che i bambini avevano capito senza alcuno sforzo, egli non l'aveva afferrato perchè il fatto era raccontato in una nuova lingua che tutti comprendevano benissimo e che lui, uomo intelligente e colto, non era riuscito a comprendere.

La nuova lingua

La nuova tecnica di comunicazione e di espressione si è sviluppata e complicata in questi ultimi anni con una rapidità impressionante.

I più semplici film di oggi ci sarebbero sembrati incomprensibili quattro o cinque anni fa.

Qualcuno corre alla stazione per raggiungere la persona amata che parte. Lo vediamo che sta entrando rapidamente sotto la tettoia, poi non vediamo più nè la stazione, nè il treno nè le rotaie. Vediamo solo il *primo piano* del suo viso sul quale passano ombre e luci e poi luce e ombra via via alternandosi in un ritmo sempre più veloce. Ognuno comprende che il treno si è messo in moto. Quando cinque anni fa questa cosa fu fatta per la prima volta furono pochi che seppero immediatamente penetrare il senso di quel quadro.

Un uomo sta seduto in una camera quasi buia in preda a tristi pensieri. La donna è nella stanza attigua. Ecco un primo piano. Improvvisamente vi piove sopra un raggio di luce. L'uomo alza il capo e guarda, la sua espressione riflette una luce di speranza. Poi la luce scompare lentamente dal suo viso. Che cosa è successo? Tutti gli spettatori hanno capito benissimo; sulla soglia della porta è apparsa la donna, lo ha guardato, poi lentamente, ha richiuso l'uscio.

Noi comprendiamo qualche cosa di più della semplice situazione. Comprendiamo anche il significato simbolico di essa che sei o sette anni fa solo pochi avrebbero potuto capire. Noi comprendiamo oggi anche il quadro che non ci è stato mostrato.

Oggi non ci rendiamo più conto del come noi abbiamo imparato a vedere, non sappiamo nemmeno come abbiamo imparato ad associare otticamente le idee, a seguire otticamente i pensieri, a pensare otticamente, e non sappiamo più per qual via siamo arrivati a intendere abbreviazioni, metafore, simboli e concetti ottici.

Perchè i vecchi film sono ridicoli?

Quanto sia veloce e grande questa evoluzione possiamo intenderlo se vediamo un vecchio film. C'è da morir dal ridere. E sembra impossibile che queste cose quindici anni fa potessero essere prese tanto sul serio. Perchè? Eppure l'arte antica, per quanto possa essere primitiva e ingenua, non ci appare mai come ridicola.

Perchè l'arte antica è l'espressione spirituale di un tempo antico. Ma il film ha corso troppo. Siamo ancora noi e già ridiamo di noi stessi. Ci troviamo di fronte non ad un costume storico, ma ad una moda tramontata. Invece l'arte primitiva è l'adeguata espressione della primitività. La lancia di un abitante delle isole dei mari del Sud non è ridicola

per noi; diventerebbe ridicola se la mettessimo in mano ad un soldato moderno. Le vecchie galere sono belle; ma le prime locomotive sono ridicole rispetto alle nuove perchè si tratta non di cose completamente diverse, ma anzi proprio delle stesse cose semplicemente imperfette.

I vecchi film non fanno l'impressione di una cosa storica ma di una cosa provinciale. Non come una lingua morta o una lingua straniera, ma come un impacciato e goffo balbettìo della nostra lingua stessa. Anche noi infatti, e non soltanto i film, ci siamo sviluppati rapidamente. Sotto i nostri occhi (e proprio nel senso letterale della parola) si è formata una nuova tecnica del vedere e del mostrare, una spirituale tecnica, in tutto adeguata a noi, di espressione e di comprensione, e dunque una *civiltà* che è importantissima anche per il solo fatto che essa, per la prima volta nella storia non è monopolio della classe dominante.

L'ARTE NON È LA COSA PIÙ IMPORTANTE

Non è un'arte nuova che si è formata ma, cosa molto più importante, si è creata una nuova attitudine umana che è la causa la possibilità e la base di quest'arte. L'arte ha una storia, ma non ha uno sviluppo nel senso di un continuo aumento di valore. Gli oggetti possono essere solo sintomi e documenti del divenire. Il substrato del divenire è il soggetto e cioè l'uomo nella sua essenza sociale.

Forse che i quadri degli impressionisti, di Renoir o di Manet, sono artisticamente più belli degli antichi affreschi di Giotto o di Cimabue? Non è certo qui il caso di parlare di un progresso artistico, e tuttavia la scoperta della prospettiva e del luminismo atmosferico rappresenta una conquista notevolissima. Una conquista non della pittura ma dell'occhio. Si tratta dunque di un potenziamento psicologico e forse anche fisiologico, che, se anche oggi non si attua e si documenta in opere di geni, è proprietà di ogni ciabattino, proprio perchè è un dato di civiltà comunemente acquisita.

EDUCAZIONE

Si dice che ogni francese, che abbia una media cultura, scriva bene; che anche il più insulso e più confezionato romanzo francese sia scritto bene. Posto che ciò sia vero, vuol dire che in Francia c'è una generale capacità espressiva che, indipendentemente dal valore delle opere, è molto più significativa che non i casi fortuiti dei singoli prodotti del genio agli effetti della storia sociale della civiltà.

Si dovrebbe scrivere una storia delle frasi, delle banalità, dei luoghi comuni, del gergo! (Certamente c'è, nella dialettica dell'evoluzione, interdipendenza e reciproca fecondazione tra i lampi del genio e la base comune della civiltà).

A coloro che lamentano il basso livello dell'arte cinematografica bisogna rispondere: « Attraverso tutte le stupidaggini che costituiscono il cinematografo a tutt'oggi, si è sviluppata un'alta civiltà ottica. Anche se essa proviene dalle mani dei peggiori mestieranti. Il linguaggio del film (per quanto si possa averlo usato male), si è enormemente sviluppato, e la capacità di percezione, anche del pubblico meno evoluto, si è acuita ».

Io vorrei abbozzare una specie di grammatica di questo nuovo linguaggio, una stilistica, e forse anche una poetica.

L' INQUADRATURA

La fisonomia è una cosa molto importante per il film. Ma non si può postulare l'esistenza della fisonomia an sich. Le fisonomie sono quali noi le vediamo. Esse dipendono dall'inquadratura. La fisonomia non è dunque un dato di fatto oggettivo ma piuttosto è il rapporto che esiste tra noi ed essa inquadratura: è dunque una sintesi.

Soggettività inevitabile

Che ogni oggetto abbia una sua forma determinata o è una costruzione del pensiero o è un dato dell'esperienza tattile. Per l'occhio le cose hanno solo un'apparenza, sono cioè soltanto l'immagine della loro forma. Delle cose infatti noi vediamo non una, ma cento diverse immagini a seconda delle diverse prospettive.

Nell'inquadratura oltre a vedere l'immagine noi abbiamo il senso della nostra posizione rispetto ad essa, cioè il senso della nostra relazione coll'oggetto della ripresa. È perciò che la ripetizione della stessa inquadratura porta immediatamente il ricordo alla situazione nella quale noi l'avevamo vista una prima volta.

Nel mio film *Narcosi*, messo in scena da Abel, un uomo rivede una ragazza dopo molti anni: ella è però talmente cambiata che egli non la riconosce. Ma, una volta nella stessa inquadratura, il ricordo torna colla somiglianza della situazione.

Ogni quadro è un'inquadratura, ed ogni inquadratura è una relazione non meramente spaziale. Ogni visione particolare sul mondo implica una visione del mondo. Perciò l'inquadratura della camera corrisponde ad un interiore inquadramento: e nulla è più soggettivo dell'oggetto. Si voglia o no ogni impressione fissata nel quadro diviene espressione. E, sia cosciente o intuitivo il processo, tanto basta a fare della fotografia un'arte.

Il quadro nello spazio

Questo sguardo soggettivo della camera fu inquadrato nello spazio cinematografico, cioè nello spazio dell'azione. Ogni cosa appare allo spettatore dal punto di vista del personaggi dell'azione: inquadratura; mediante la quale ha luogo l'identificazione dello spettatore col personaggio, e mediante la quale noi proviamo il senso dello spazio e della posizione dei protagonisti: senso questo che nessun'altra arte può darci. Dinnanzi ai nostri occhi si spalanca il baratro che inghiottirà l'eroe, o si erge la montagna che egli dovrà scalare. Vediamo per diritto e per sbiego come se ininterrottamente ci muovessimo in qua e in là: la posizione del personaggio è la nostra inquadratura. Il continuo cambiar direzione del nostro sguardo suggerisce un senso permanente di movimento.

Lo spazio nel quadro

Per mezzo dell'inquadratura l'immagine vien localizzata nello spazio: ma per mezzo dell'inquadratura anche lo spazio può riflettersi nell'immagine. Nei *primi piani*, per avventura, l'ambiente non si vede, ma la sua atmosfera si riverbera nell'immagine ingigantita. Il *primo piano* assorbe in sè le luci e le ombre dello spazio. Noi dovremmo quindi poter vedere, in un solo viso, che genere di ambiente sia quello in cui si trova il personaggio di cui vediamo solo il primo piano. Perciò non dovrebbe esserci variazione delle fonti luminose tra *campo totale* e *primo piano*: variazione che invece l'illuminazione a effetto dei film di confezione ci offre così di frequente.

L'inquadratura riflessa

Spesso nei primi piani si fa riflettere nello specchio l'ambiente. Queste immagini riflesse sono diventate una banalità. Ma esse possono servire proprio a sostituire un'atmosfera suggestiva alla banalità o alla brutalità che certe scene avrebbero nella visione diretta.

Che, ad esempio, una donna si butti in acqua è un fatto la cui visione non può che essere triviale al punto da non esprimerne la tragicità. D'altro canto le cose più spaventevoli debbono esser mostrate in un modo particolare e nuovo perchè non abbiano a produrre un effetto raccapricciante. Nel film *I docks di New-York*, nella scena del suicidio, noi non vediamo che acqua e, nello specchio dell'acqua, le nuvole, la luna e

tutte le ombre della notte. Poi vediamo ancora una donna. Poi quest'ombra precipita dal basso all'alto, dalla profondità dello specchio alla superficie. Grandi spruzzi d'acqua e l'ombra della donna scompare tra le ombre della notte. In simili casi l'inquadratura riflessa diviene poesia. Un altro caso in cui l'inquadratura riflessa dà luogo ad una fine e significante similitudine è negli *Ultimi giorni di San Pietroburgo.* All'inizio del film si vede Pietroburgo rispecchiantesi nella Neva: palazzi e castelli capovolti che tremolano inconsistenti. In seguito vediamo lo stesso quadro ripreso però non più a rispecchio, ma direttamente; gli stessi edifici, ma stavolta con contorni netti e definiti. Non è più lo stesso mondo, ci dice la nuova inquadratura: non è più Pietroburgo, ma Leningrado.

Quando in un viso l'espressione fa supporre un motivo invisibile, diviene specchio per la fantasia. Nel film *Il patriotta* vediamo a un certo punto Jannings, che incarna la parte di un personaggio dissoluto e corrotto, aprire il coperchio di una scatola. E dal suo sorriso vediamo quello che egli vede: l'immagine di una donna che nell'inquadratura, di fatto, non si vede. Ma noi vediamo che la donna invisibile è bella e vediamo che è nuda. La vediamo nello specchio di una felice espressione.

La lirica della camera

La camera ci identifica non solo spazialmente ma anche sensibilmente coi personaggi del film. La camera ci mostra ogni cosa con una espressione che corrisponde all'impressione che essa provoca nei protagonisti dell'azione. Ciò che ad essi appare brutto, appare brutto anche a noi, ciò che loro è caro ci sembra bello, ciò che li atterrisce, spaventa anche noi. L'impressione sensibile delle cose la camera l'ottiene mediante l'inquadratura.

Il tono dell'immagine

Non solo i sentimenti dei personaggi ma anche quelli dell'artista, dell'autore del film. Così la camera dà all'opera uno stile individuale: un tono. Le immagini inquadrate rivelano l'animo del regista rispetto all'oggetto: la sua simpatia o la sua avversione, la sua emozione o la sua ironia. E in questo è la forza propagandistica del film: che non deve dimostrare una tesi ma che la fa assorbire visivamente.

L'ACCENTUAZIONE

È ovvio che queste inquadrature significanti non sono le più quotidiane e *naturali*. Le forme che interessano il regista vengono accentuate ed esagerate. Ma ogni osservazione acuta, ogni notazione si può quasi dire un'esagerazione. Perchè oltre allo sguardo abituale ogni notazione ha una forma e prende un contorno ed una plasticità che l'immagine quotidiana non ha. « Ciò che non è deformato ha un'essenza inverosimile ».

Queste accentuazioni di tono ottenute per mezzo dell'inquadratura possono divenire caricature fantastiche senza per questo alterare il motivo. La sovrana inquadratura caricaturale ce l'ha data, a tutt'oggi, Eisenstein nella sua *Linea generale*. La macchina della burocrazia! Macchine da scrivere, calamai, temperamatite, timbro e libro-mastro giganteggiano in grottesca monumentalità, assai più grandi degli uomini che seggono dietro ad essi: quasi forze demoniache dotate di vita propria. Lo sguardo diviene qui opinione e critica e il quadro si fa metafora.

OGGETTIVITÀ

Allora non è possibile alcuna oggettività nell'immagine cinematografica? Certamente. Ma essa non è che l'impressione dell'oggettività; che, volendo, si può benissimo ottenere. E' l'oggettività che il quadro esprime è naturalmente anch'essa una attitudine soggettiva dell'osservatore.

C'è naturalmente anche una fotografia puramente meccanica e spensierata: ma anch'essa rivela uno stato di essere, quello della stupidità e della cecità interiore. Non si tratta in questo caso di uomini, ma come spesso avviene nel caso dei film della speculazione affaristica, di *macchine per girare* che rinunziano alla loro personalità per adeguarsi alla rapidità della lavorazione. E i loro prodotti non sono oggetto di analisi critica.

Lo sguardo dell'artista coglie il senso delle cose: e le sue immagini, nell'inquadratura, si fanno significazione, simbolo, metafora.

PERCHÈ COSÌ POCHI ESEMPI TEDESCHI?

Forse il lettore avrà notato che io ho citato fino ad ora relativamente pochi esempi tratti da film tedeschi o americani e che illustro le mie tesi,

per lo più, con esempi tratti da film russi o francesi. Questo non deriva da una mia prevenzione. Le forme artistiche che io mi propongo di analizzare, si possono trovare anche nei buoni film tedeschi. Ma esse non sono così dimostrative perchè non sono altrettanto intenzionali e altrettanto programmatiche.

È cosa quant'altre mai stupenda che in Germania, nella terra delle grandi teorizzazioni, non solo i cinematografari, ma anche gli stessi artisti teorizzino assai meno degli artisti russi o francesi. C'è da noi una specie di divisione del lavoro. Noi abbiamo i nostri specialisti in estetica e in filosofia dell'arte che non hanno niente a che vedere colla pratica, e abbiamo i nostri artisti che non si pongono alcun problema di pensiero.

In Russia e in Francia sono gli artisti stessi che impostano teoricamente i principi della loro arte: essi creano scuole e tendenze e proclamano i loro sistemi in programmi teorici. E questo non solo nella pittura e nella letteratura. Pudovchin ha scritto un libro sul montaggio. Eisenstein scrive ininterrottamente sui principi a cui s'informa il suo lavoro. Essi lavorano insomma coscientemente e programmaticamente.

Metafore visive

Dunque, mediante l'inquadratura, l'immagine diventa simbolo. Come ottiene questo risultato che supera il particolare? Escludendo il volto individuale.

Nel film *L'incrociatore Patiomchin* si vedono nella grande scala di Odessa morti e feriti: dei soldati non vediamo che grossi e rozzi stivaloni; sono stivali e non uomini quelli che calpestano gli uomini.

Ne *Gli ultimi giorni di S. Pietroburgo* vediamo un consiglio di guerra di generali e di diplomatici: l'inquadratura ci fa vedere solo i petti carichi di decorazioni ma nessuna testa. Metafora visiva dall'intenzione trasparentissima.

Nel film *Dieci giorni che sconvolsero il mondo* assistiamo alle prime fucilate. Poi vediamo il Palazzo d'Inverno assediato, ma invece dei difensori la macchina inquadra un gigantesco lampadario che sempre più trema e oscilla nei suoi mille cristalli. E noi comprendiamo quello che avviene tanto fuori che nel palazzo. Lo scintillante lampadario col suo tremolio simboleggia il vacillare della potenza zaristica.

Espressione visiva

L'intiero complesso di una scena spesso ha un'unica espressione che diviene simbolo. I molti piccoli velieri che nell'*Incrociatore Patiomchin* veleggiano verso la nave in realtà non fanno altro che rifornirla di viveri. Ma nel quadro non si vedono che centinaia di vele tese al massimo. In tutte è la stessa tensione. Non solo i mezzi di sussistenza, ma i cuori di tutti volano verso l'incrociatore.

E quando le vele vengono ammainate ciò significa non solo che i velieri si sono arrestati, ma prende il senso di un saluto e d'una resa d'onore. E questo risulta non solo dall'inquadratura ma dall'aspetto figurativo di essa.

Il crescendo nella scena dell'ammutinamento nello stesso film non è ottenuto mostrando una lotta sempre più selvaggia: essa conserva invece lo stesso ritmo e la stessa intensità dal primo all'ultimo quadro.

Non è la lotta che diviene più selvaggia, ma lo diventano le inquadrature: le prime sono semplici, riprese pianamente, le successive sono deformate e più brevi e mostrano scale e inferriate rotte e fracassate. Ed è questo variare delle inquadrature che dà alla scena l'aspetto di un crescendo di furore.

Il quadro nascosto

È l'inquadratura che dà ad una scena o ad un ambiente la *composizione*. Le linee della composizione del quadro costituiscono un disegno latente che prepara la nuova immagine come in un caleidoscopio.

Quando, nel film russo *L'incendio di Kasan* appaiono per la prima volta le masse dei contadini insorti, si vedono in lontananza, al di là del fiume, nel crepuscolo, i profili lunghi dei canneti e dei rami secchi. Improvvisamente si ha un crescendo del genere di quello descritto di sopra. Improvvisamente le canne e i rami si muovono e sono le armi dei contadini. E l'immagine diviene un simbolo chiaro: sono le forze della natura che si agitano quando il contadino insorge.

Tali simboli figurativi possono essere creati anche intuitivamente. Quando, nel film americano *L'angelo della strada*, si vede la ragazza che vien portata dal giudice: due poliziotti, ripresi direttamente sul davanti, appaiono come due neri monumenti, e all'indietro tra loro la ragazza piccola e indifesa. Per lo spettatore il giudizio è già dato, prima ancora che, nella scena successiva, il giudice abbia detto una sola parola.

L'occhio fiuta

Ma anche se una inquadratura sorprendente non avesse alcun significato particolare, la sua singolarità figurativa significherebbe la singolarità della cosa. Nella realtà non sempre le cose singolari hanno un aspetto singolare. Ma improvvisamente, per mezzo di una data inquadratura, la cosa più ordinaria appare eccezionale.

È come se, per effetto del *fiutare* della camera, ogni cosa fosse smascherata.

È ovvio che una fumeria d'oppio o una bettola della malavita saranno viste in modo più fantasioso che non una donnetta davanti al camino. Non è ovvio? Quando già sappiamo che stiamo per vedere qualche cosa di non comune allora l'accentuazione di tono nella ripresa ha un effetto che il più delle volte appare convenzionale e volgare. Ma quando è l'inquadratura che risveglia in noi il primo sospetto allora si può parlare di creatività della macchina da presa. Se la camera inquadra da un punto di vista pazzesco fa chiarezza della follia del motivo. L'inquadratura giudica il suo oggetto. I russi pensano che la società borghese sia in decadenza e piena di aspetti grotteschi. E nei loro film gli ambienti borghesi sono ritratti in inquadrature strambe e barocche. Essi fanno apparire le cose secondo l'essenza che attribuiscono loro. Un campo di grano coi mietitori essi lo fotografano invece in maniera piana e diretta.

Il rovescio della medaglia

E anche se non ci fosse niente di particolare da vedere è sempre bene guardare il rovescio della medaglia non fosse altro che per conoscerlo. L'abitudine quotidiana di vedere ci ha reso invisibile l'ambiente che ci circonda. Noi sappiamo dell'esistenza delle cose, ma non conosciamo il loro aspetto. Il nostro non è un vedere, ma un semplice orientarsi. L'inquadratura insolita strappa il volto delle cose dalla nebbia dell'insensibilità che lo circonda e ce lo fa vedere. Perchè « ciò che non è deformato ha un'essenza invisibile ». La vitalità di ogni arte consiste nel mostrarci il mondo come se lo vedessimo per la prima volta.

La sfera umana

Le inquadrature inconsuete sono stimolanti solo finchè rimangono nella sfera della vita umana, finchè sono umanamente possibili. Perchè

l'automatismo della camera potrebbe fare delle riprese da punti di vista prospettici assurdi per l'occhio umano. Si può fotografare dall'alto, dal basso, da punti di vista che è umanamente impossibile immaginare. Ma in questo modo si hanno fotografie e non fatti umani. Fotografie che possono avere, al massimo, un valore scientifico: o che possono essere trovate ottiche semplicemente anche se rappresentano la realtà. Ma — come nel mondo microscopico — sono verità estranee alla nostra coscienza. Il quadro diviene astratto e l'arte muore.

Impressionismo

Ogni immagine è soggettiva. Ma non è soltanto soggettiva perchè essa deve pur dire qualcosa dell'oggetto. Nelle inquadrature impressionistiche gli oggetti perdono facilmente il peso della loro oggettività e diventano impressioni.

Ad esempio, non si può negare che ci sia un piacere estetico a fotografare gli oggetti riflessi dell'acqua. Ma in questo modo casa, uomo o albero divengono immagini aventi tutte uno stesso carattere: partecipano tutte del carattere dell'acqua. L'individuale diversità essenziale scompare. E questo modo di fotografare, se non ha uno scopo prestabilito, diventa semplicemente uno svago estetico.

La frase figurativa

Il contenuto soggettivo dell'inquadratura deve anzitutto essere persuasivo. La fotografia non deve avere un'intonazione maggiore di quanto il contenuto della scena non comporti come attendibile. Diversamente si otterrà la narrazione di una banalità in forma patetica. L'inquadratura può intonare e può sottolineare il suo contenuto, ma non può sostituirlo. Come una frase figurativa essa non può avere uno stile improprio: altrimenti sarebbe come un romanzo giallo o una storia frivola narrata con parole enfaticamente liriche.

Cartapesta

Ancora peggio è quando si immette artificialmente nel tema una emozione che esso non comporta. Quando ciò, che con la semplice inquadratura è impossibile far vedere, il regista s'industria a mostrarlo con artifici e drappeggi: quando ciò che la camera deve scoprire è ottenuto mediante una truccatura dell'oggetto.

Altrettanto sgradevole è l'effetto che produce l'impiego troppo artificioso dell'illuminazione: esso rivela la presenza del riflettore ed è sgradevole come il trucco o il fondale.

Tutto ciò è cartapesta a cui noi non crediamo: noi crediamo all'inquadratura e non alla messinscena.

Così sono pericolose anche le inquadrature troppo belle, troppo pittoriche; anche quando esse derivano dal solo impiego della macchina da presa. La composizione troppo rifinita dà ad esse qualche cosa di statico, di pittorico, dà ad esse la assoluta validità di opera d'arte singola e conseguentemente le strania dal fluire del movimento. Questi quadri fanno cornice a se stessi e guastano il film, come è avvenuto ne' *I Nibelunghi* di Fritz Lang.

Tema con variazione

Diventa problematico il caso in cui si deve fotografare un'opera d'arte, un oggetto che contiene già in sè la sua espressione. Materia per l'artista non è più la natura, ma una scultura o una marionetta, nelle fisionomie delle quali un'altro artista ha già impresso un determinato senso. In questi casi la macchina da presa può o riprodurre meccanicamente, oppure, con speciali inquadrature alterare la fisonomia e quindi il significato. Anche l'arte cioè sarà trattata come materia inerte, come natura.

Oppure la camera produrrà variazioni ottiche di una data impressione ottica. Tema con variazione. Proprio come nella musica è possibile elaborare ulteriormente un brano già composto.

Lo stile del film

In questo è il segreto dell'autenticità dello stile. A che cosa serve riprendere oggetti aventi già un loro stile, che importa che ogni seggiola, ogni calice, sia un pezzo originale? Rococò originale o antico indiano originale? Ciò che importa è lo stile del quadro, non quello del suo oggetto. La più tipica costruzione barocca può, nella ripresa, divenire qualcosa di niente affatto barocco. Lo stile all'immagine lo dà l'inquadratura.

La ripresa può avere uno stile del tutto diverso da quello del suo oggetto. Le porcellane del secolo XVIII che si son dipinte in Cina su

modelli francesi mostrano pastori pastorelle e marchese rococò vestiti fedelissimamente alla moda di Versaglia e che tuttavia sembrano tanti mandarini dell'impero del sol levante. Viceversa le porcellane di Meissen fabbricate su modelli ultracinesi hanno un inconfondibile carattere tedesco. Il carattere lo dà non il modello ma il pennello.

Nel bel film giapponese *All'ombra di Ioschiwara* di Kinugasa il complesso non risulta così stupendamente di stile per il fatto che i costumi e le decorazioni sono giapponesi originali, ma perchè ogni inquadratura, nella sua composizione e nella sua illuminazione, ha la condotta lineare, *il disegno*, delle antiche xilografie giapponesi.

Ogni stile è moderno

La camera, impiegata creativamente, presenterà, anche gli stili storici, così come noi li vediamo modernamente. Le sue inquadrature saranno sempre quelle del presente in relazione a un dato e determinato passato. Ogni stile storico veramente rivissuto è moderno perchè ogni generazione lo rivive a suo modo. L'antichità greca era diversa agli occhi dei suoi ammiratori della Rinascenza italiana (e perciò anche nei loro quadri) che agli occhi di Winkelmann o di Canova.

Perciò uno stile moderno, come ad esempio l'*espressionismo*, cui tante volte ha ricorso il film, per la camera è soltanto un soggetto, un motivo, come qualsiasi altro stile storico. Non basta che l'architetto e il decoratore lavorino espressionisticamente, ma è la camera che deve inquadrare in modo da ottenere il risultato voluto. Altrimenti il film raggiungerà lo stile voluto tanto poco quanto poco appare moderno l'appartamento messo su da un borghese rifatto e impescecanito.

Il film facilita la conoscenza dello stile

È la camera dunque che produce lo stile nel film. Non solo lo stile storico, ma anche quello creato dalla fantasia moderna. Anche lo stile reale e inconsapevole dei nostri tempi, quello che sarà lo stile storico del futuro, si rileverà per la prima volta nel film. Nelle altre arti e nelle forme di vita esso non può farsi coscienza, perchè lo stile attinge i suoi chiari contorni solo nella prospettiva storica. Ma può attingerli anche dalla prospettiva dell'arte del film, di quell'arte meravigliosa che riproducendo e producendo riflette e crea al tempo stesso.

Se lo spirito dei nostri tempi si riflette nelle forme della nostra vita e della nostra arte, questo riflesso si rispecchia anche nel film e diviene semicosciente.

La camera non produce forme originali, ma scopre, sperimenta e utilizza le forme già esistenti. Questo è il motivo per cui film di appena cinque anni fa ci sembrano film storici: perchè nel film lo stile del tempo si manifesta con maggior rapidità che in qualunque altro documento della storia.

IL MONTAGGIO

Nemmeno la più studiata delle inquadrature può bastare a conferire all'immagine tutta la sua significazione. Questa trae la sua definitiva espressione dalla posizione del quadro tra gli altri. Dal taglio dunque e dall'operazione che si suole caratterizzare nel gergo cinematografico colla voce, d'origine francese, di *montaggio*. Il montaggio è l'ultima fase creativa del film.

La macchia di colore in una pittura, il tono nella melodia o la parola nella frase prendono il loro valore, la loro funzione e il loro significato dal rapporto. Ma nel film il valore di questo rapporto è ancor più stupefacente. Una immagine, un quadro, è già per se stesso una rappresentazione, può contenere in sè una melodia e il senso d'una frase. Noi vediamo, ad esempio, un sorriso; e questa è già, per noi, una espressione definita. Ora ci vien mostrata la causa di quel sorriso. È il sorriso d'un innamorato o lo precede la bocca di una rivoltella spianata? E lo stesso sorriso non solo altera il suo significato ma appare anche esteriormente diverso.

Noi comprendiamo in ogni modo anche se ignoriamo la relazione che potrebbe illuminarci. E in questo caso l'immagine viene a cadere nell'occasionale attualità dell'associazione d'idee che in quel momento ci occupa; l'immagine viene allora a prendere il suo significato: non nella semicoscienza come i singoli colori, toni o parole, ma proprio come contenuto definito e concreto. In ogni sorriso noi vediamo, una ben precisa psicologia, diversa a seconda dell'immagine che lo precede.

Tendenza al significato

L'inquadratura è dunque carica d'una tendenza a rivelare un significato, tendenza che si scarica non appena essa viene a contatto con un nuovo quadro, sia esso visto o sia anche solo pensato. Essa fa trapelare la sua significazione ancor prima che si concretizzi il contenuto reale

di questa significazione. Ogni sorriso significa *qualchecosa*: ma questo *qualchecosa* apparirà inevitabilmente e nell'attimo stesso della prima associazione.

Questa corrente associativa-significativa, provocata dal collimare delle immagini, deriva nel film anche dal fatto che si suppone a priori uno scopo, un'intenzione anche se il quadro è stato tagliato distrattamente e casualmente. Si pensa a qualchecosa perchè si crede che qualchecosa sia stata pensata.

I fotogrammi di un film non sono solamente dei pezzetti di celluloide incollati l'uno dopo l'altro. Essi sono, anche per il loro contenuto, un ininterrotto succedersi di rapporti. Questa è la fonte della potenza del montaggio. E questa forza sussiste ed opera anche indipendentemente dalla volontà del montatore. Quello che importa è il sapersene convenientemente servire.

Le forbici poetiche

Questo grazioso aneddoto può servire da riprova dal fatto che, mediante il taglio, non solo si può creare il senso e il significato, ma anche alterarli e modificarli. Solo per mezzo delle forbici.

Una casa scandinava di noleggio voleva, tempo fa, acquistare *L'incrociatore Patiomchin*. Ma la censura considerava quel film troppo rivoluzionario. Per altro il film era tanto conosciuto ed aveva costituito ovunque un così buon affare che i noleggiatori non se lo volevano lasciar sfuggire. Allora essi tentarono qualche *sforbiciatura* onde poi ripresentarlo alla censura. Non fu tolto nulla al materiale fotografico nè fu introdotta alcuna nuova inquadratura: fu soltanto modificato l'ordine di alcune sequenze. E guarda un pò!

Come è noto il film s'inizia con alcune scene di maltrattamenti subiti dai marinai; poi gli scontenti debbono essere fucilati e infine si ha l'ammutinamento di tutta la ciurma. Rivolta sull'incrociatore. Combattimenti nella città. Infine compare la flotta, ma lascia passare l'incrociatore ribelle. Tale il succedersi delle scene nel film originale.

Dopo la *sforbiciatura* dei noleggiatori scandinavi il film rivoluzionario si svolgeva così: cominciava in medias res, coll'ammutinamento, cioè dopo la scena della fucilazione di malcontenti e poi si svolgeva regolarmente, come nell'originale, fino all'arrivo della flotta. Non una delle scene della rivolta fu soppressa. E la censura? Semplicemente si era fatto seguire alla scena, finale nell'originale, la scena che era stata

tolta all'inizio. E dunque dopo l'ammutinamento, dopo l'apparizione della squadra zarista si vedevano i marinai, allineati e tremanti. « Fine ». L'ammutinamento è stato soffocato, i ribelli sono stati puniti e l'ordine è stato ripristinato. Ormai la censura scandinava poteva permettere il film senza alcuna preoccupazione.

I quadri non si possono coniugare

Perchè un caso simile non può verificarsi in un romanzo o in un dramma? Come mai non è possibile raggruppare a piacere capitoli ed atti?

Perchè linguisticamente si esprime anche il passato e il futuro e quindi ogni frase è saldamente incastrata nel decorrere temporale dell'azione. Ma un'immagine non può essere coniugata come un verbo: essa ha solo il presente e, di per sè, non può indicare la sua posizione nel tempo.

Nel film quindi la posizione dell'inquadratura è quella che determina l'epoca dell'avvenimento che presenta.

Il montaggio creativo

Del montaggio nudo e crudo che serve al comprensivo sviluppo dei dati della narrazione io ho già trattato ampiamente nel mio *L'uomo visibile*. Si può ancora notare che anche nel montaggio puramente narrativo tutto ciò avviene ugualmente e che quindi anch'esso è, in certo qual modo, montaggio creativo.

Se tutto quello che dobbiamo sapere lo apprendiamo dalle inquadrature il montaggio non ha nulla da aggiungere. Esso non fa che ordinare i dati della narrazione per rendere comprensibile lo sviluppo dell'azione. La forza associativa-significativa del montaggio non vi si esplica.

Il montaggio diviene creativo se, per suo tramite, veniamo a sapere qualche cosa che, dalle inquadrature in sè, non emerge.

Ecco un esempio banale: vediamo qualcuno uscire dalla stanza. Poi vediamo la stanza a soqquadro coi segni di una lotta. Poi, magari, lo schienale insanguinato di una seggiola. Non abbiamo visto la lotta, nè la vittima, ma siamo entrati nel quadro noi stessi e l'abbiamo intuita.

Questa tecnica di montaggio che lascia indovinare e la relativa comprensione del pubblico si sono largamente sviluppati. Abbiamo appreso a

mettere in relazione tra loro anche le più piccole apparizioni, e abbiamo appreso a dar tale un indirizzo all'associazioine da riuscire a cogliere il giusto bersaglio coll'esattezza di un'arma di precisione.

Montaggio dell'associazione

Il montaggio non solo può suscitare associazioni d'idee, ma anche rappresentarne. Cioè rappresentare quella serie di immagini che si producono in noi a catena e che ci fanno passare da un pensiero all'altro. Apparirà così sullo schermo il montaggio interiore del cosciente e del subcosciente.

Già fin dai primi tempi del film si usava far vedere il « ricordo ». Si trattava per lo più di una forma molto ingenua e banale di presentazione dei precedenti della storia narrata; in cui i ricordi del protagonista diventavano il pretesto narrativo dell'autore, e in sostanza una forma di ordinamento della materia narrativa. Il ricordo mancava così totalmente del suo carattere di processo psicologico.

Ma nei film moderni i ricordi sono mostrati nella loro forma associativa (ogni associazione d'idee è infatti un ricordo). La psicanalisi è stata un'ottima preparazione per la rappresentazione, nel film, delle visioni interiori. G. W. Pabst ha tentato per primo ne *I segreti di un'anima* di rendere col film il simbolismo del subcosciente. Ermler ha mostrato la serie di associazioni, clinicamente esattissime, per cui *L'uomo che perdè la memoria* potè riacquistare la propria autocoscienza.

Questo processo interiore non può, nè colle parole del medico, nè colle parole del poeta, esser reso così chiaramente come dal montaggio di immagini di un film. Anzitutto perchè il ritmo del montaggio può riprodurre il ritmo originale del processo associativo (la lettura di una descrizione dura molto di più della percezione di un'immagine), secondariamente perchè la concettuosità delle parole esplicative falsa il carattere irrazionale e allucinante della percezione sensibile.

L'associazione del montaggio

Nei casi citati fino ad ora l'associazione delle idee è la materia della rappresentazione cinematografica: noi vediamo cioè un personaggio in cui si producono associazioni di idee. Ma il montaggio può anche costringere noi stessi in un dato indirizzo associativo. E non soltanto per intuire avvenimenti o momenti dell'azione su cui il film ha sorvolato, e cioè per farci intuire quello che non abbiamo visto ma che,

in quanto oggettivo, avremo anche potuto vedere: ma sopratutto il montaggio può farci associare sentimenti, significati e pensieri che diventano così per noi visibili benchè essi siano in realtà invisibili.

La metafora nel montaggio

Ci fu una volta un film di Griffith nel quale il buon nome e quindi la felicità di una donna erano minacciati da una campagna di stampa scandalistica. Sullo schermo appare il gigantesco macchinario tecnico di un grande giornale; macchine simili ad una serie di grandi carri d'assalto. I fogli escono dalle rotative. E noi pensiamo a dei proiettili. Perchè frammezzo a queste visioni è montato il volto atterrito della donna. E poichè questi sono i nostri pensieri ci sembra che il macchinario appaia realmente come lo vediamo noi. Il lavorio tecnico che in sè è perfettamente neutrale, riesce a prendere, per mezzo del montaggio associativo, una sua fisonomia. Sul nastro girevole della grande tipografia scorre la valanga dei pacchi di giornali e sembra precipitare verso la donna che, nell'inquadratura intercalata, vediamo stesa al suolo svenuta. La similitudine della montagna di giornali, della valanga di calunnie che si abbatte sulla donna per seppellire ogni sua possibile felicità sorge in noi naturalmente. Il montaggio suggerisce la metafora.

Quando *L'incrociatore Patiomchin* parte per la sua ultima battaglia noi assistiamo al lavoro delle sue macchine. Noi vediamo alternati in un rapido montaggio, l'aspetto dei marinai e l'aspetto delle macchine. Questo rapporto accentuato determina la metafora. La macchina partecipa allo stato d'animo dei marinai e partecipa alla lotta. Il ritmo travolgente diviene simbolo di febbrile eccitazione suggerita dai volti eccitati dei marinai.

Come abbiamo detto, anche un singolo quadro può, per mezzo dell'inquadratura, assumere un significato simbolico: L'inquadratura ha dunque una duplice irradiazione significativa che le permette di congiungersi coll'inquadratura precedente e coll'inquadratura successiva. Nè esiste al mondo alcun oggetto tanto *morto* da non poter ricevere, mediante un appropriato montaggio, una *viva* fisonomia.

Cose indefinibili ed irrazionali possono essere associate mediante la suggestione del montaggio. E talvolta basta la visione del paesaggio per evocare in noi un volto. Noi non sappiamo come, ma esso evoca un carattere. Acque di primavera precipitano e spumeggiano tra le dimostrazioni nel film *Madre* di Pudovchin. Una nuova speranza di vita

risplende nelle nuvole. Risplende negli occhi. Già molti anni or sono Lupu Pick ha tentato per primo, nel suo film *Silvestro* di inserire scene di mare agitato, tra le scene drammatiche del racconto, senza che esse avessero alcun nesso razionale col soggetto, ma solo come metafora ritmica. (Lupu Pick fu perciò il primo pioniere assoluto del film astratto). Nel film di Joe May *Ritorno* due prigionieri, in Siberia, parlano della loro patria lontana: e striscie di nebbia passano sulla steppa oscura. Nel film di Eisenstein *La linea generale* si rappresenta la divisione della proprietà rurale mediante la visione di una casa di legno che vien segata in due. La sega va su e giù nel legno: una donna guarda, muta e impietrita. Dettaglio della sega. Primissimo piano della donna. Nella brevità dei pezzi di montaggio le immagini quasi si sovrappongono; e la donna sembra essere sotto i denti della sega. Ed è *come se* la sega volesse penetrare, coi suoi denti, nel cuore della donna. È il montaggio che suggerisce e traduce visivamente il metaforico *come se.*

Montaggio di concetti

L'associazione prodotta dal montaggio non è soltanto di stati d'animo e di sentimento: essa provoca anche pensieri e pensieri definiti e chiari. Formula conoscenze, deduzioni, giudizi logici e valutazioni.

Nel fim di Pudovchin *Gli ultimi giorni di S. Pietroburgo* noi vediamo i quadri della guerra in cui si alternano visioni della borsa con visioni di campi di battaglia. Le quotazioni salgono, i soldati cadono. Queste visioni obbligano a formulare un pensiero nel quale naturalmente è anche implicita una emotività.

In questo tipo di montaggio è il più alto livello che il film muto abbia raggiunto: e partendo da principi di questo genere si son fatti e si possono fare film didattici e culturali come *Turksib* di Turin sulla costruzione della ferrova Turkestan-Siberia, denso di problemi economici e che rappresenta efficacemente il gioco delle forze e delle tendenze sociali.

La scienza ritmata

L'aspetto più stupefacente di questa tendenza è che essa, mentre per contenuto vuol evitare il narrativo, la poesia e l'arte, nella forma non può rinunziare all'arte ed anzi attribuisce la più grande importanza alle forze puramente musicali e decorative del montaggio. Il massima-

mente irrazionale diviene così espressione del massimamente intellettualistico. Il ritmo diviene dunque il mezzo di espressione dei pensamenti scientifici.

IL PERICOLO DEGLI IDEOGRAMMI

Questa tendenza è pericolosa. I concetti debbono esser chiari altrimenti cessano di essere tali. Ma non tutti i pensieri si possono esprimere con associazioni visive. Almeno se i film debbono rimanere arte e non trasformarsi in rappresentazioni mobili di tabelle statistiche o di ideogrammi.

Quando Eisenstein fa precipitare dal piedistallo la statua dello Zar questa visione significa evidentemente la caduta dello zarismo. I pezzi della statua che si ricompone suggeriscono l'idea della restaurazione. Sono segni che vogliono dire qualche cosa come la croce o il segno di paragrafo o ancora come gli ideogrammi della scrittura cinese.

Ma le immagini non debbono esprimere concetti, e solo suscitare emozione e pensieri. Non simboli già formulati in immagini, cioè in ideogrammi. Altrimenti il montaggio non è più creativo e diviene un semplice mezzo di riproduzione di indovinelli figurativi già formulati. In questo modo il film ritornerebbe alle più antiche e primitive forme di scrittura. Delle quali la nostra è infinitamente più pratica.

IL RITMO

Ho detto di sopra che i registi russi di film didattici sogliono rinunciare a tutti i valori dell'arte del film escluso il ritmo. Ma anche nel libro dello scienziato il contenuto è scienza mentre lo stile rimane arte.

Il montaggio è il respiro della narrazione.

LA MUSICA OTTICA

Ma il ritmo del montaggio non è sempre e soltanto respiro e accentuazione, non è soltanto una maniera di esprimere il movimento del contenuto drammatico. Il ritmo del montaggio può avere un valore del tutto proprio e indipendente, un valore musicale che col contenuto ha solo un rapporto lontano e irrazionale.

Visioni di campagna, di edifici o di oggetti che non hanno alcun contenuto drammatico, possono, mediante il montaggio, ottenere un ritmo visivo che non è meno efficace di quello della musica. Che cos'ha

a che fare il ritmo del film di Walter Ruttmann *Sinfonia d'una grande città*, nelle sue frasi e nei suoi ritornelli raffinati, con le strade ferrate che mostra? Che cosa hanno a che fare in *Rien que les heures* di Cavalcanti le visioni delle strade di Montmartre con i legati e gli staccati del suo montaggio? I soggetti sono, per il ritmo, solo mezzi: solo luci, ombre, forme, movimento. Non ci sono più oggetti. La musica ottica del montaggio incede per una sfera sua propria, accanto alla concettosità del contenuto. Non del tutto privo di relazione e non del tutto occasionale. Se non si tratta di un film astratto le due sfere sono composte contrappuntisticamente: il puro ritmo e la pura oggettività. Sembra che tra loro ci sia una connessione profonda ma irrazionale: quasi come tra musica e testo. La congiunzione dei due elementi si attua solo nel subcosciente.

Anche quando si tratta di azioni piene di movimento drammatico, il movimento interno del quadro e il movimento dei quadri operato dal montaggio possono avere due ritmi diversi ed esser connessi solo contrappuntisticamente. Una campagna in cui niente si muova può esser montata con un ritmo selvaggio di alternantisi inquadrature. In tal caso il ritmo del montaggio non sarà l'espressione degli oggetti ma l'espressione lirica dello stato d'animo di uno spettatore o di un particolare temperamento del regista.

Questo puro ritmo di montaggio nei film di alcuni registi russi, in quelli dell'avanguardismo francese e nell'avanguardismo tedesco (Walter Ruttmann, Hans Richter) si è sviluppato in metodi quasi sistematici come una forma d'arte pienamente autocosciente.

Talvolta, presso i russi, questo diviene un difetto. Il ritmo vive a spese della chiarezza contenutistica. L'aspetto ottico-musicale va a scapito di quello drammatico.

Movimento dell'ornamento

Non è soltanto la lunghezza delle inquadrature che determina il ritmo (se un pezzo debba esser lungo o corto dipende anche da ciò che esso rappresenta). Forme, direzioni, movimento si compongono tra loro. C'è il montaggio basato sull'analogia formale e quello basato sull'opposizione formale. Ruttmann ha montato una volta dei gassometri paralleli con delle slanciate gambe femminili. Si possono invece raccordare i sottili comignoli delle fabbriche con forme larghe e tozze. Oppure

si può cercare un'analogia formale ancora più stretta: tondo con tondo, linea curva con linea curva. E tutto questo non ha niente a che fare col contenuto e vien fatto solo in senso ornamentale e decorativo. Il montaggio dunque rappresenta il mondo anche come movimento ornamentale.

Montaggio direzionale

Del variare delle linee direzionali ho già trattato a proposito dell'inquadratura. Anche la linea direzionale può essere immotivata contenutisticamente: essa può non avere riferimento col luogo dell'azione o colla posizione dei personaggi di essa. Spesso le immagini sono sovranamente autonome. Si mostrano speciali prospettive: case oblique, paesaggi come in un angolo, teste che si curvano su di noi. Queste linee direzionali, (linee dello spazio tridimensionali) hanno nel montaggio *solo* una funzione ornamentale. E quelle che son determinate da motivi contenutistici possono essere composte tra loro in modo che, facendo astrazione dall'ambiente dell'azione, si rivelano come un astratto ornamento.

Lo spettatore danza

Le linee direttive della ripresa diventano le direttive dello sguardo dello spettatore. Quando esse cambiano, lo spettatore, anche se non si sposta d'un millimetro, cambia posizione. Si muove interiormente. E quando un tale montaggio direzionale ha un ritmo suggestivo. esso suggerisce il senso della danza. La danza è il movimento ornato.

Ornamento del movimento

Anche le immagini del movimento son soggette al montaggio. Per analogia o per differenza di ritmo. Rapido con rapido o rapido con lungo.

Il ritmo che ne risulta non deve essere l'immediata espressione dei dati rappresentativi e può anche avere soltanto un valore puramente ritmico.

Le linee direzionali del movimento scenico si possono montare in senso ritmico-ornamentale. Movimenti in direzioni uguali o movimenti

opposti o diagonali incrociantisi. Un treno passa da sinistra a destra, nell'inquadratura successiva un uomo passa da sinistra a destra, nella successiva un torrente scorre e nella successiva ancora nuvole navigano, sempre nella stessa direzione. Oppure sono movimenti in senso inverso e opposto che sembrano l'uno una risposta all'altro, anche indipendentemente dal contenuto.

Poichè il film è un'arte figurativa i valori puramente figurativi sono i suoi valori più alti.

IL MONTAGGIO SENZA TAGLIO

Il montaggio senza taglio è un susseguirsi d'immagini che non hanno confini visibili. Esempio la dissolvenza che fa lentamente sparire un'inquadratura per passare ad un'altra.

Dissolvenza

La dissolvenza è un procedimento tecnico della macchina da presa che si può paragonare alla voce di un narratore che pensosamente si attutisca fino a tacere. La dissolvenza è come la linetta in una frase o i puntini sospensivi. Anch'essi sono segni — grafici — che si può pensare qualche cosa.

E il quadro riceve una più profonda significazione che prima non aveva.

Spiritualità della dissolvenza

La dissolvenza fa pensare a qualche cosa che non è contenuta nel quadro. L'effetto della dissolvenza è ormai notissmio, ma a noi interessa rendercene ragione.

Nella dissolvenza si manifesta la presenza della camera. Non vi è più la semplice, oggettiva presentazione dell'oggetto. Ma è la camera che produce da sè stessa qualche cosa che non ha niente a che fare coll'effettiva e naturale apparenza delle cose. La dissolvenza è pura soggettività e perciò pura espressione spirituale. La dissolvenza toglie l'immagine dallo spazio e dal tempo reali e perciò fa l'effetto che le cose vedute non siano state viste, ma soltanto pensate. Perciò il ricordo si suole nel film rappresentare tra un fondu d'apertura e uno di chiusura.

Il tempo

Colla dissolvenza si può voler dire che « frattanto è trascorso del tempo ». Se una nave sparisce lentamente all'orizzonte questo fatto esi-

ge un certo lasso di tempo; ma se al quadro segue una dissolvenza quel tempo sembra molto maggiore e indefinito. Perchè sul fotogramma noi vediamo due movimenti, il movimento dell'oggetto e quello del quadro. Entrambi hanno la loro significazione. L'uno indica il tempo reale l'altro il tempo ideale, il tempo epico.

Tempo senza movimento

Anche quando il tempo risulta dall'alternarsi delle inquadrature, un inserto immobile può rappresentare un tempo maggiore di uno in movimento. Se, dopo una scena drammaticamente mossa, viene una scena simile con altre persone, e subito dopo appaiono di nuovo i personaggi della scena precedente ci sarà indubbiamente poca probabilità che nel frattempo siano trascorsi degli anni. Se invece l'inserto intercalato ci mostra oggetti inanimati, come ad esempio una rupe, un albero, una casa e insomma un oggetto privo di vita visibile allora si può supporre che sia passato un certo tempo.

Ciò avviene perchè ogni movimento ha la sua durata reale e quindi non può che rappresentare anche il tempo. Un oggetto immobile non ha estensione temporale e perciò può esprimere qualsiasi spazio di tempo. Mancando la visione del moto, che ci permetterebbe di misurare il tempo, manca anche il controllo del tempo stesso.

Passaggio di tempo

Lo stesso viso, prima giovane, poi vecchio. Se il passaggio avviene per stacco ci troviamo dinnanzi a un salto illogico. Ma se il passaggio ha luogo mediante una dissolvenza ciò significa che è passato del tempo. Mediante la dissolvenza il semplice succedersi di due immagini ha espresso una relazione spirituale. Proprio perchè la dissolvenza esprime qualchè cosa di irreale di non oggettivamente inerente all'immagine: essa diviene espressione di accenti puramente soggettivi, di qualche cosa di interiore e di spirituale.

Un esempio, particolarmente poetico, di rappresentazione del tempo per questo mezzo ce l'offre Joe May nel suo film *Ritorno*. Il protagonista fugge dalla prigione in Siberia: poi lo vediamo arrivare al suo paese in Germania. Frattanto l'avevamo visto in cammino; non lui, ma soltanto i suoi piedi in primo piano che andavano, andavano. Gli stivaloni in buono stato si trasformano, nella dissolvenza, in logore ciabatte. I piedi in marcia sono sempre nel quadro e frattanto le ciabatte diven-

tano stracci e infine vediamo i piedi nudi e insanguinati che sempre e sempre camminano. Il tempo reale della proiezione dura tre minuti, ma noi possiamo pensare anche a una durata di tre mesi, di tre anni.

Il tempo nei primi piani

Se avessimo visto l'uomo in figura intiera camminare su di uno sfondo di campagna, la troppa realtà spaziale avrebbe nuociuto all'irrealtà temporale. Se i suoi piedi si fossero mossi in un ambiente evidentemente reale, se si fossero alternate visioni di monti, di fiumi e di boschi noi avremmo avuto un trucco invece di un miracolo. E il succedersi di cinque paesaggi diversi sarebbe stato insufficiente: mentre che i paesaggi che noi non vediamo dietro ai piedi in marcia sono infiniti. Il tempo che ci è impossibile misurare sulle misure del paesaggio è infinito.

Perchè il primo piano non solo isola l'oggetto, ma addirittura lo strappa allo spazio, come ho già scritto di sopra: e l'immagine, non più limitata spazialmente, non lo è più nemmeno temporalmente. In questa propria dimensione spirituale il primo piano diventa concetto e può variare colla libertà del pensiero.

Nel campo lungo o nel campo totale le cose sono connesse con tutta la realtà oggettiva dell'ambiente che ha la sua legge. Un'alterazione di esse ha sapore di favola o di sogno. Ma nelle variazioni del primo piano, che è fuori dello spazio definito, noi non sospettiamo nemmeno l'esistenza delle leggi dell'ambiente. Il movimento di quei piedi, al di fuori dello spazio, non si può misurare nè col metro nè con l'orologio: essi si muovono in un'altra dimensione, in una dimensione spirituale.

Cambiamento di ambiente

Tuttavia l'anello di congiunzione tra due ambienti che si succedono sarà sempre l'uomo o l'oggetto che, nell'uno e nell'altro caso, rimarrà sempre immutato. Grande e ben visibile egli deve stare di fronte alla macchina da presa in modo che l'ambiente che lo circonda scompaia come evaporando per lasciar posto al successivo.

Nel mio film *Narcosi* (regia: Alfred Abel, camera: Günther Krampf) noi abbiamo tentato di collegare gli ambienti in questo modo: Il protagonista parte per un lungo viaggio. Anticamera della sua casa con valigie. Il diaframma si chiude sulla valigia. Primo piano della valigia. Chiusura in diaframma sulla valigia che è ora su di una rete. Aper-

tura di diaframma: si vede che la valigia è sulla rete di uno scompartimento ferroviario.

E ancora: l'eroina è sulla strada abbandonata e perduta dinnanzi ad una porta chiusa. Il diaframma ne isola le mani. Primo piano delle mani che spiegazzano convulsamente un fazzoletto. Dissolvenza e si vede una rosa di forma simile al fazzoletto. Il movimento delle mani rimane quasi immutato: ora esse ordinano un mazzo di fiori. Nuovo ambiente; la ragazza lavora in un negozio di fiori.

Cambiamento di ambiente senza cambiamento di luogo

Il dettaglio dell'ambiente scomparso è il primo dettaglio visibile del nuovo ambiente. Questo passaggio provoca un'aspettativa, un desiderio di sapere in quale nuovo ambiente si è passati.

Il carattere particolarmente poetico e spirituale di questi passaggi sta nel fatto che essi avvengono senza spostamento. Il primo piano rimane immobile nel quadro. A un tratto ci si trova altrove senza che nulla si sia spostato. Come col pensiero. Così l'osservazione più semplice si eleva sul piano della visione.

Quando una inquadratura succede ad un'altra e passa da un oggetto a un altro si ha una pura e semplice sequela di visioni. Ma quando questo passaggio si attua mediante dissolvenze noi siamo portati a intuire particolari e profonde relazioni che legano uomini e cose. La fusione delle inquadrature ci sembra simbolo di un'intima relazione tra gli esseri.

Dissolvenza formale

Quando non altro la dissolvenza sottolinea e intona i legamenti formali o ritmici del montaggio. La ruota di un mulino si trasforma in una roulette. L'anello di congiunzione tra questi due oggetti non è formale ma di movimento. Quella valigia che dondola nella rete del vagone (*Narcosi*) diviene un bimbo nella sua culla. Si percepisce una relazione irrazionale, un nesso significativo senza poterlo individuare. Ma una pedantesca spiegazione del nesso spaziale e temporale si rivela superflua.

Non c'è nulla di più insulso in un film che l'abuso della dissolvenza che dà l'apparenza di un più profondo significato là dove non ce n'è alcuno.

La panoramica

Anche questa è una forma di montaggio senza taglio. La camera si muove e si volta e fa passare dinnanzi agli occhi dello spettatore gli oggetti che ha ripreso. Questo montaggio non si ottiene mediante il taglio e l'incollatura della pellicola: esso è già bello e pronto nell'ordine, naturale o creato, degli oggetti ripresi. Esso nasce dalla scelta e dal ritmo del moto panoramico ed è dunque anch'esso montaggio creativo.

Diversi punti di vista, intercalati da dissolvenze, non hanno alcuna relazione spaziale reciproca. La panoramica dà invece la più forte impressione di realtà spaziale. In una scena montata a stacchi, qui una testa, là un'altra testa, qui un tavolo, là una porta, noi possiamo dedurre, solo dal contenuto, che queste visioni staccate fanno parte di uno stesso ambiente: oppure lo sappiamo semplicemente perchè li abbiamo veduti prima nel campo totale e ce lo ricordiamo. Ma noi non vediamo direttamente lo spazio comune.

La panoramica invece non ci permette di uscire dallo spazio. L'ambiente rimane sempre nel quadro ed è solo ricercato e ripreso nei suoi elementi. Il nostro sguardo misura la distanza che intercorre tra un oggetto e l'altro dal tempo che la camera impiega a passare dall'uno all'altro. Ed anche se noi ci avviciniamo tanto da riprendere dei primi piani, in essi è implicito il senso della loro posizione spaziale nell'ambiente.

Il senso dello spazio

Il movimento della macchina da presa, che deambula panoramando nell'ambiente ce ne dà il senso vivo. Quello spazio non è visto prospetticamente, non è un'immagine che noi guardiamo dal di fuori, è uno spazio entro il quale noi ci muoviamo insieme alla camera, che percorriamo colla percezione esatta del tempo perciò occorrente.

Nel film di Dreyer *Giovanna d'Arco* non c'è mai un campo totale dell'ambiente in cui si svolge il processo dell'Inquisizione. Noi non vediamo quello spazio, e se lo vedessimo, vedremmo soltanto un ambiente bidimensionale, anche se con effetti prospettici. Ma la camera passa da una testa all'altra e noi con essa *sentiamo* l'ambiente che attraversiamo.

Continuità spaziale

Nel film di Pabst *L'amore di Gianna Ney* uno strozzino percorre nottetempo, atterrito, gli ambienti della sua abitazione che illumina con

una lampadina tascabile. La luce della lampada scorre lungo le pareti, va da un oggetto all'altro. La camera segue panoramicamente. Egli trema, esita, sosta, riprende a camminare. Il raggio luminoso lo precede tentando l'ambiente come un'antenna animale sensibile e nervosa. Ogni passo nell'ambiente diventa un nuovo segreto, una nuova possibilità, una attesa. Passo passo noi riviviamo tutto l'ambiente.

Ma anche nella proiezione prospettica il tempo dà senso di realtà allo spazio. Nel film *L'ombra di Joschiwara* Kinugasa punta la camera, come un rapido sguardo, ora su di un oggetto, ora sull'altro. Ciononostante la continuità ambientale non è interrotta. Noi la sentiamo, e non come ambiente, come luogo entro cui si trovano gli oggetti visti, ma indipendentemente dai singoli oggetti.

Nel film di Joe May *Asfalto* vediamo la stanza del sergente di polizia. Colla camera noi passiamo da un oggetto all'altro. Dalla gabbia dell'uccellino al tavolo apparecchiato, all'orologio e infine all'uomo che occupa come appigionante quest'ambiente. Ogni oggetto ripreso dappresso, mostra il suo carattere particolare ed intimo, e tuttavia noi sentiamo, nella distanza sperimentata che divide gli oggetti, l'opprimente strettezza dell'ambiente piccolo borghese: la sentiamo come una visione totale non avrebbe potuto farcelo sentire.

È quasi inutile aggiungere che niente è più stancante e fastidioso quanto il far sentire in tal modo l'ambiente quando esso non ha alcuna importanza per l'azione.

« Ritardando » della distanza

Vediamo in primo piano un repentino mutamento di espressione. Una risata o una espressione di spavento. Il personaggio ha visto qualche cosa. Noi non sappiamo ancora che cosa. E la camera panoramica lentamente in direzione del suo sguardo, lentissimamente cogliendo tutto lo spazio intermedio fino a giungere alla causa dell'espressione. Oppure il caso opposto: In un dialogo la camera passa dal primo piano dell'uno a quello dell'altro. Uno esprime qualche cosa. Come reagirà l'altro? La camera si muove lentamente verso l'altro stimolandoci a indovinare. Tutto ciò non è innaturale e non risulta come un arresto dell'azione, ma come un *ritardando*. Eccone un esempio classico: Chaplin soldato nella guerra mondiale. Eccolo in trincea insieme agli altri che aspetta l'ordine di passare all'assalto. Tremando, naturalmente, di paura, ma in preda a penosi tentativi di darsi un contegno. (Infatti non c'è merito ad esser

coraggiosi quando non si ha paura; ma quando se ne ha tanta!...). Nella sua eccitazione egli rompe il suo specchietto tascabile. I suoi superstiziosi compagni si ritraggono e lo evitano. Egli è certamente uno iettato. Nella strettezza della trincea non possono però allontanarsi troppo; due o tre passi al massimo. Ma la camera panoramicando lentamente moltiplica questa distanza. E Chaplin sente l'enormità di questa distanza e il suo sguardo sembra dirci quanto egli si senta solo al mondo.

Si son fatti altre volte quadri potenti di deserto o di distese infinite. Ma nessuno è stato mai così sconsolatamente solo in un ambiente come Chaplin nella trincea. Quei tre passi che lo separano dai commilitoni divengono il segno dell'abbandono più disperato. Per opera della panoramica tutta la solitudine del creato lo circonda.

E come è efficace correre insieme ad una corsa di cavalli o ad una caccia. Metro per metro la distanza scompare. Si partecipa al punto da percepire la frazione di secondo. E lo sviluppo reale della situazione diviene montaggio.

Ne *L'amore di Gianna Ney*, la ragazza ritrova per la prima volta, dopo una lunga separazione, il suo innamorato. Essi già si vedono, ma un cancello li separa ancora.

La camera, panoramicando, li tiene entrambi nel quadro. Corre verso di lui l'automobile di lei: lui le si precipita incontro. L'eccitazione dell'ultimo momento viene così prolungata artificialmente in un crescendo del movimento. Si gettano uno nelle braccia dell'altro, ma non con un atto unico della durata di un attimo: si abbracciano dopo aver vinto la resistenza operata dallo spazio che li separava. E la camera così ci ha dato la misura della tensione appassionata.

Montaggio soggettivo

Quando la camera accompagna per qualche tempo un personaggio, le immagini che si vedono divengono il montaggio soggettivo delle impressioni del personaggio stesso. Come se il regista non volesse intervenire colle sue forbici: come se il poeta facesse raccontare la storia in prima persona al suo protagonista.

L'ambiente reale e il tempo reale divengono montaggio perchè c'è qualcuno che si muove e che agisce in quello spazio. Non sono cioè i quadri che passano dinnanzi allo spettatore, come di solito avviene, ma è lo spettatore che passa dinnanzi ai quadri.

Uno si fa largo a gomitate in una folla, un altro percorre paesi stranieri, un altro ancora erra in ambienti sconosciuti. La camera li segue

ovunque. Il movimento diviene montaggio, e il camminare, benchè sia espressione caratteristica di movimento, rimane sempre dentro il quadro. Mediante la camera, che lo accompagna, il camminare di un uomo diviene una delle sue espressioni più importanti.

Sogno

Quando un ambiente è intercalato tra due dissolvenze assume qualche cosa di spirituale, come le scene di ricordo: esse però rimangono sempre ambienti singoli, distinti tra loro.

Nelle scene di sogno del film *Narcosi* avviene questo: la ragazza viene scacciata dalla scuola. Se ne va, e la camera la segue. La ragazza si trova in istrada senza essere passata dalla porta. L'ambiente cambia senza aver perduto la sua continuità. Ci troviamo altrove per quanto, noi che abbiamo seguito la ragazza passo passo, siamo rimasti nello stesso ambiente.

Oppure: la ragazza si trova nel vestibolo del teatro e si accinge ad uscire. La camera la segue. Cammina sulla neve, passa vicino a un albero coperto di neve, ma le colonne e i gradini del teatro sono ancora visibili. La seguiamo ancora ed ora ella è in un cortile coperto di neve.

Oppure ancora: la ragazza è seduta in una stanza. Guarda e sorride lietamente. La camera fa panoramica in direzione del suo sguardo, lungo la parete e le finestre illuminate della signorile casa che è dirimpetto. La camera scorre sul muro, poi scende in basso e la ragazza è sulla strada, davanti alla casa.

Questi cambiamenti di ambiente in forma così irreale fanno l'impressione di una magia o d'una fiaba.

Ma il sogno è un'altra cosa. Nel sogno un ambiente non si cambia in un altro perchè l'ambiente nel sogno non ha un carattere unico: esso non è nemmeno un ambiente. Proprio per mezzo della continuità reale della panoramica, noi affermiamo l'irrealtà. E fantastico qui non è solo il montaggio, ma la cosa stessa. Soltanto la panoramica può dare nel film quella sensazione di sogno per cui si è in un posto e, ad un tempo in un altro.

IL FILM SONORO

La storia cammina

Nella storia non ci sono tragedie: ci sono soltanto crisi. Perchè la storia cammina. È una nuova via quella che interrompe la vecchia. Anche nell'economia l'apparizione di ogni grande scoperta tecnica ha provocato inizialmente crisi e catastrofi. Ma ciononostante si trattava sempre di un progresso tecnico. Anche nell'arte la prima apparizione delle macchine sembrò l'introduzione di quache cosa priva di anima e di spiritualità. Ma l'uomo ha assimilato pienamente la macchina e ne ha fatto quasi un suo organo: oggi egli ce l'ha sulla punta delle dita. E chi parla più oggi dell'antiartisticità della fotografia?

Anche per il film sonoro avverrà presto altrettanto. Pensate agli inizi della cinematografia e diventerete più fiduciosi.

Prima il cucchiaio poi la minestra

La possibilità tecnica è la più efficace fonte d'ispirazione. Essa è la musa. Non sono stati i pittori a inventare i colori nè gli scultori a inventare il martello e la sgurbia. Anche il cinematografo esisteva già prima che si venisse nell'ordine d'idee di impiegarlo come mezzo formativo di un'arte particolare. Nell'arte per prima cosa si hanno i mezzi. E il sentimento che cerca le parole per esprimersi è stato creato dapprima e stimolato dalle parole.

Lo sviluppo è dialettico. La scoperta tecnica ha implicita in sè l'idea di una nuova arte. Ma quando l'idea è nata si sviluppa nel campo non concettuale della fantasia rapidissimamente e ispira la tecnica, le imprime indirizzi, le pone compiti precisi.

Perchè i primi film fanno un'impressione così scadente? Perchè noi già fin da ora li misuriamo col metro della possibilità: perchè abbiamo già immaginata una perfettissima arte di film sonoro.

La nostra antipatia non è un rifiuto ma una pretesa.

CHE COSA SI PRETENDE

È la pretesa che noi formuliamo verso il film sonoro che lo legittima come arte nuova e importante. E non è certo la pretesa che esso sia un perfezionamento del film muto nel senso di una maggior somiglianza alla natura: ma nel senso di una nuova trasfigurazione della natura.

La pretesa è che s'apra all'esperienza una nuova sfera. Non pretendiamo ancora una perfetta tecnica rappresentativa, ma vogliamo almeno definire il nuovo oggetto della rappresentazione artistica.

Perchè se il film sonoro dovesse solo parlare, cantare, suonare, come già fa da secoli il teatro, non sarebbe altro, quand'anche avesse raggiunto il più alto livello tecnico, che un mezzo di riproduzione e di moltiplicazione e non certo una nuova arte. Ma una nuova scoperta nell'arte deve appunto *scoprire* qualche cosa che fino allora era rimasta *coperta*. Coperta ai nostri occhi, o alle nostre orecchie.

Questo l'ha già fatto il film muto quando si è fatto arte. Esso ci ha mostrato il volto delle cose, la fisonomia mimica della natura, la microfisonomia e il volto della massa. Esso ha scoperto per noi, col montaggio, le relazioni delle forme e il ritmo dell'associazione psichica.

L'AMBIENTE ACUSTICO

Il film sonoro scoprirà il mondo acustico che ci circonda. Il linguaggio delle cose, l'intima voce della natura. La voce di tutto ciò che è udibile, oltre al parlare umano: quell'enorme parlare della vita che ininterrottamente agisce sul nostro pensare e sentire.

Dal muggire delle onde al rumore delle fabbriche, fino alla monotona melodia della pioggia autunnale sulle finestre e fino allo scricchiolio del pavimento d'una stanza abbandonata. Sensibili poeti hanno spesso descritto nelle loro liriche queste voci piene di significato che ci seguono ovunque. Il film sonoro le rappresenterà, le farà risuonare. E la sensibilità dell'apparecchio da ripresa acuirà la nostra sensibilità.

LA SCOPERTA DEL RUMORE.

Noi abbiamo fin'ora udito le voci della vita soltanto come un rumore indistinto, come un fracasso caotico. Allo stesso modo con cui l'uomo negato alla musica sente l'orchestra: egli forse, nel migliore dei casi, potrà udire i motivi conduttori, ma tutto il resto si perde per lui in un deforme frastuono. Il film sonoro ci farà apprendere un più pro-

fondo modo di ascoltare. Ci apprenderà a leggere il multiforme spartito della vita. Noi riconosceremo i particolari caratteri vocali delle singole cose come rivelazioni di particolari forme di vita.

Si dice che l'*arte redime dal caos*. Il film sonoro può liberarci e ci libererà dal caos del frastuono perchè lo porterà sul piano dell'espressione, gli darà cioè senso e significazione artistica.

Condizioni dell'arte del fonofilm

Solo quando il film sonoro sarà in grado di scomporre il rumore nei suoi elementi, solo quando saprà presentarci gli intimi suoni singoli e farci avvicinare coi *primi piani sonori* ad essi, quando ancora saprà ricomporli volontariamente in un complesso montaggio, dando loro un effetto unitario, solo allora il film sonoro sarà una nuova arte.

Solo quando il regista saprà guidare il nostro udito come guidava il nostro occhio nel film muto. Solo allora il frastuono del mondo non sarà per lui una massa indistinta e inestricabile di rumori e di suoni morti e solo allora egli saprà coglierli e dar loro una forma.

Allora il tecnico del sonoro parlerà la voce stessa delle cose.

Insufficienza della radio

Tutto ciò non l'ha già forse fatto la radio? La trasmissione radiofonica non ha già dato una forma a questo mondo acustico? No. La radiotrasmissione si limita solo a descriverlo, ne dà solo illustrazioni acustiche. Perchè noi conosciamo ancora così poco l'intima voce delle cose e della natura che, senza vederne l'immagine non possiamo nemmeno riconoscerle. Nelle radiotrasmissioni c'è sempre il bisogno di descrivere ciò che dovrà parlare. Ed in sostanza esse non sono che rappresentazioni epiche o drammatiche, illustrate acusticamente. C'è sempre un conferenziere che ci trasmette le sue impressioni acustiche.

Nel fonofilm non c'è una simile mediazione. L'impressione acustica non necessita per noi di nessun commento: noi identifichiamo il suono perchè ne vediamo la fonte.

L'orecchio non educato

Non esistono cose che un uomo, anche di scarso livello civile, non riconosca e distingua quando le ha già viste una volta. Ma assai pochi saranno i rumori che egli distinguerà con sicurezza se gli manca un

punto di riferimento. Il cacciatore riconosce i rumori del bosco e l'operaio quelli della sua fabbrica: ma un'educazione acustica generale noi non la possediamo. Mediante il fonofilm il nostro orecchio apprenderà a differenziare i rumori così come tutti abbiamo imparato a vedere per mezzo del film muto. Impareremo anche a fare associazioni e deduzioni acustiche. Non è improbabile che per un orecchio educato dal film sonoro possa poi acquistar valore la radio, nel senso che essa non avrà più bisogno di descrizioni e spiegazioni verbali. Pensiamo alla storia del possidente russo che non comprendeva la trama di un film di Douglas. I fonofilm e le radiotrasmissioni, che tra cinque anni ogni bimbetto sarà in grado di capire, noi oggi non potremmo capirli.

Perchè è possibile che la nostra inettitudine attuale non dipenda dalla struttura dell'orecchio ma dalla sua mancanza di educazione.

Il dott. Erdmann in un suo scritto sul film sonoro afferma che il nostro udito è abituato ad un lavorìo molto più fine che non la nostra vista. Le sfumature sonore che ognuno è in grado di distinguere si contano a migliaia e, insomma, si può affermare che la sensibilità acustica è molto più ricca di quella che si riferisce alla variazione dei colori e delle luci.

C'è tuttavia una grande differenza tra la capacità a distinguere i suoni e la capacità a riconoscerne la sorgente.

Io posso sapere che questo rumore è diverso da quello senza sapere che genere di rumore sia. Il dr. Erdmann presenta, a questo proposito, un esempio: « Si può percepire il rumore indistinto di una massa di popolo nei suoi diversi gradi di quantità. Ma molto difficilmente si potrà distinguere fra il rumoreggiare di una folla lieta e quello di una folla infuriata ».

Questa grande differenza tra la nostra educazione ottica e quella acustica dipende forse dal fatto che assai spesso noi vediamo senza udire. Vediamo ad esempio la pittura. Noi siamo invece abituati a sentire rumori naturali senza vederne la causa.

SUONO E SPAZIO

I veri problemi del film sonoro non nascono dalla imperfezione degli apparecchi da ripresa e da riproduzione sonora, nè da imperfezioni dei microfoni o degli altoparlanti, ma dall'insufficiente educazione del nostro udito. La tecnica sarà ben presto tanto avanti che ogni suono potrà esser riprodotto in modo puro e preciso, e passerà

ancora molto tempo prima che noi possiamo essere in grado di identificarlo e di localizzarlo. Ed anche una tanto raffinata educazione avrà i suoi limiti psicologici.

Il suono non produce ombra

I suoni non hanno ombra e perciò non hanno estensione nello spazio. Le cose che io vedo nello spazio io le vedo una accanto all'altra o una nascosta dall'altra. Le impressioni ottiche non si mescolano. Ma più suoni che si facciano sentire contemporaneamente si confondono in un unico rumore. Io non sono in grado di distinguere destra da sinistra, avanti e dietro e insomma, nessuna direzione di provenienza del suono. È già un udito non comune quello che permette di distinguere i vari rumori, ma precisare la loro posizione in uno spazio comune oggi non c'è ancora possibile.

Il fatto che il suono non sia spaziale rende impossibile la trasmissione radiofonica pura, Senza la visione del luogo dell'azione, visione diretta o descrizione, non è possibile crearsi l'ambiente sonoro.

Localizzazione del suono

Per questo è così difficile la localizzazione dei suoni. Se sullo schermo appaiono tre uomini ad uguale distanza e si fa udire una sola voce, sarà ben difficile precisare quale delle tre persone parla. A meno che egli non accompagni il suo dire con una gesticolazione appropriata. Non si può dare infatti al suono una direzione precisa. L'altoparlante non è un proiettore sonoro che possa essere diretto come un riflettore. Perchè il suono non ha raggi diretti.

Un oggetto ha diversi lati e la sua immagine ci mostra da che lato esso sia stato ripreso. Il suono non ha lati. La sua ripresa non indica la direzione nè dunque la sua inquadratura. (Dell'inquadratura dei rumori si dovrà ancora ampiamente trattare).

In un breve film sonoro americano si vedono due clowns che fanno imitazioni del canto di vari uccelli. La riproduzione acustica del loro fischiare e cinguettare è perfettissima. Ma non si nota tra i due nè differenza di contenuto nè di timbro. Quando sono entrambi uno di fronte all'altro non si può dire quale sia dei due quello che fischia e i suoni divengono quindi impersonali. Essi non sembrano provenire nè dall'uno nè dall'altro clown: emergono dall'immagine dando l'impressione di accompagnamento musicale come in un film muto.

I SUONI NON RESTANO ATTACCATI

Quando si sente un suono con un suo timbro caratteristico proveniente da un primo piano, oppure accompagnato da un gesto, allora riusciamo a localizzarlo. Vediamo da dove viene e lo udiamo di conseguenza giungerci da quel punto. Il suono riceve in tal modo un senso di direzione. Il suono proviene, puta caso, dall'uomo che è all'angolo sinistro del fotogramma: se ora quell'uomo attraversa l'ambiente fino all'angolo opposto, egli può aprire la bocca e gesticolare quanto vuole, noi udremo ancora, per un certo tempo, il suono come se provenisse dal punto dove l'avevano inizialmente localizzato: dall'angolo sinistro.

Perchè il suono non rimane attaccato all'immagine. E l'impressione acustica si distacca da quella ottica.

Ciò avviene perchè la direzione non è immediatamente connessa all'impressione acustica, ma è immessa in lei come conseguenza logica della visione. C'è una soluzione di continuità tra le due impressioni e cioè c'è sempre un breve periodo di tempo nel quale noi orientiamo il nostro udito sui dati della nostra visione. E in questo frattempo si attua una inquietante e confusa disassociazione dell'unità ottico-acustica dello spettacolo. Come se noi sentissimo dei ventriloqui.

È di questa necessità tecnica che Erich von Stroheim ha genialmente fatto un impiego artistico prendendo, come protagonista del suo primo film sonoro, un ventriloquo col suo fantoccio.

PROSPETTIVA ACUSTICA

Abbiamo visto che la nostra scarsa sicurezza nel cogliere le prospettive acustiche dipende massimamente dalla scarsa educazione del nostro orecchio. Noi possiamo infatti distinguere un suono che si avvicina o che si allontana, nell'ambiente, anche senza vederne a fonte. Perchè il suono diventa più chiaro e più distinto o si fa più debole e più impreciso. Ma se il suono non si muove e noi non ne vediamo la fonte non saremo in grado di stabilire se quel leggero rumore sia l'eco di un grido lontano o un vicino mormorio. Per quanto forte o piano non siano differenze acustiche solo di carattere quantitativo ma anche qualitativo. Ma queste sono differenze che ben presto impareranno a percepire e a riconoscere.

LA TEORIA FA ECONOMIA

Ma finchè noi non saremo giunti a tanto il fonofilm dovrà tener conto, nella sua formazione artistica, della mancanza di un simile addestramento del nostro udire. Sono problemi che troveranno una soluzione conveniente solo quando si sarà stabilito teoricamente quello che c'è da risolvere.

La teoria risparmia sempre inutili esperienze, e quindi risparmia molto tempo, molta fatica e molto danaro.

IL CARATTERE AMBIENTALE DEL SUONO

È effettivamente un fatto stupefacente che il suono non formi spazio, che siano riconoscibili in lui così scarsamente prospettiva e direzione, dato che esso ha più carattere ambientale che aspetto visibile. Lo stesso rumore, la stessa voce avranno una risonanza diversa in una cantina o sotto un'alta cupola, sull'acqua o sulla pubblica via. Il suono non può astrarsi dall'ambiente: esso avrà sempre un carattere ambientale a seconda del luogo nel quale sarà stato prodotto. È solo una questione di educazione auditiva che ci dà la possibilità o meno di riconoscere il carattere ambientale a seconda del luogo nel quale sarà stato prodotto. È solo una questione di educazione auditiva che ci dà la possibilità o meno di riconoscere il carattere ambientale di ogni singolo suono. E già fin da ora possiamo stabilire meglio dal timbro del suono l'ambiente in cui esso è stato prodotto, di quanto non ci riesca di identificare la direzione della luce che illumina un oggetto.

Ma il carattere dell'ambiente che noi scopriamo non basta ad orientarci. A che serve a un cieco sapere se egli si trova in un bosco o in un atrio? Egli non osa muoversi perchè non sa se andrà a cozzare contro un albero o precipiterà da una scala. Noi udiamo l'ambiente, ma non la posizione del suono nell'ambiente. Quando in un medesimo ambiente risuonano due voci la loro reciproca relazione spaziale non è chiara, quando non è sorretta dalla visione.

I MIRACOLI DEL MICROFONO

Ma quando noi, come nel film sonoro, vediamo oltre a udire, allora ci si presenta una antenticità che nessun'altra arte ci ha potuto dare fin'ora. Si tratta del vero suono ambientale, di un suono nel cui timbro è implicita l'atmosfera dell'ambiente.

Tutti i suoni che l'arte ci ha dato, fino ad ora, sia dalla pedana del concerto sia dal teatro o dal teatro all'aperto, tutti quei suoni apparivano snaturati e falsi. Perchè essi si riverberavano nell'ambiente in cui erano prodotti e perdevano quindi il timbro originale. Visivamente anche il teatro è, più o meno, in grado di darci l'impressione di una foresta, ma acusticamente questo non può farlo. I rumori della foresta portati nel palcoscenico non sono più rumori della foresta. Perchè l'impressione acustica è determinata dall'ambiente in cui la si riceve. E, quand'anche dalla scena, mediante qualche artificio tecnico si riuscisse a far partire dei rumori originali, l'impressione acustica nell'ambiente in cui si trovano gli spettatori sarebbe falsata.

Il miracolo del microfono sta nella sua capacità a captare ogni suono col suo timbro originale e a renderlo in ogni ambiente col suo timbro originale. Proprio come la camera fa col fotografico. Perchè se un oggetto vien ripreso da destra noi lo vediamo sullo schermo da destra anche se siamo seduti sul lato sinistro della sala. Come il nostro occhio s'identifica coll'obbiettivo, così il nostro orecchio può identificarsi col microfono. Nel fonofilm abbiamo dunque quella continua alterazione della distanza tra lo spettatore e l'opera rappresentata della cui importanza abbiamo già trattato. Essa avviene non solo otticamente, ma anche acusticamente. Anche acusticamente abbiamo la sensazione di essere nell'ambiente dell'azione.

Perchè questo sia possibile solo nel film sonoro e non nella radiotrasmissione s'è già detto. Perchè nonostante il timbro ambientale dei suoni, senza immagine o senza descrizione noi non riusciamo a orientarci nell'ambiente e non riusciamo a immaginarcelo.

Il silenzio

Così anche il silenzio, per la prima volta nell'arte, avrà la sua espressione. Il silenzio, la più profonda e significativa delle esperienze umane, che nessuna delle arti mute, nè la pittura, nè la scultura, nè il film muto, ci avevano potuto dare. Tutt'al più talvolta ce l'aveva dato la musica nelle sue pause, quando le voci interiori si facevano udibili nella profondità del tacere.

Ma nessuna delle arti figurative ha potuto mai rappresentare il silenzio perchè esso non è uno stato ma un avvenimento. Un avvenimento umano, un incontro. Il silenzio infatti acquista significato e valore solo là ove possono esserci anche suoni: là ove le cose improvvisamente

tacciono e l'uomo entra nel silenzio come in una nuova contrada. Allora il silenzio diviene un avvenimento drammatico, appare come un urlo rientrato, come un silenzio eloquente e sonoro. Esso è tutto il contrario di una pace neutrale. È una detonazione negativa, un respiro trattenuto. Come quando nel circo equestre, dinnanzi ad un esercizio mortalmente pericoloso ogni musica tace.

Ma un tale silenzio deve esser preceduto da rumori. E perciò il silenzio ce lo può dare soltanto il film sonoro.

Silenzio e solitudine

Nessuna radiotrasmissione può rendere il silenzio. Perchè appena cessano i suoni cessa anche lo spettacolo. Non si ha il silenzio, si ha il nulla. Ma quando noi vediamo che le cose tacciono, il silenzio che subentra è un avvenimento drammatico. Le cose, che parlavano tutte con voci tanto diverse, tacciono tutte repentinamente: taccioni tutte ad uno stesso modo. E ne sgorga come una lingua segreta. È domanda, risposta, comprensione, ma indipendentemente dall'udito. Nella comunità del silenzio le cose si collegano tra loro e non si accorgono più dell'uomo.

Silenzio e spazio

Neanche il teatro è in grado di esprimere il silenzio. Il palcoscenico è sempre troppo piccolo per esprimere un avvenimento cosmico come il silenzio. Il silenzio noi non lo possiamo rendere non facendo udire nulla: tanto è vero che il sordo non ha il senso del silenzio. E invece: quando la brezza mattutina mi porta il chicchirichì di un gallo dal villaggio vicino, quando mi giungono i colpi dell'accetta del legnaiuolo dal bosco, quando odo voci umane al di là del lago, quando nel paesaggio invernale sento, a distanza di ore di cammino, lo schioccare della frusta del birocciaio, allora odo il silenzio.

Quando si odono i rumori si è come circondati da una parete sonora e si è entro una cella sonora, come in una cella di carcere. La vita la si vede allora come attraverso a una finestra. Come in una pantomima. E l'ambiente, che si vede soltanto, non si fa mai concretezza. Ma quando si può anche udirlo si sente lo spazio.

Silenzio è udire a distanza. E quanto io sento a distanza appartiene all'ambiente, diventa il mio ambiente.

LA CREATIVITA' DELL'APPARECCHIO DA RIPRODUZIONE SONORA

Può il microfono avere una creatività sua come la camera? Possiamo cioè noi udire nel film sonoro qualche cosa che non è possibile udire nella natura o nella realtà dello studio? Ci sono effetti sonori che provengono unicamente dal film e che noi sentiamo per la prima volta? Esiste qualche cosa che l'apparecchio da ripresa sonora non si limita a riprodurre ma crea? In che modo insomma il film sonoro può essere un'arte originale?

Il film muto è diventato arte mediante i primi piani e mediante il montaggio. Per mezzo di essi ha potuto attuarsi la volontà di dire e la tendenza alla forma degli artisti creatori. Ma per quanto si riferisce al film sonoro le cose non sono ancora altrettanto chiare.

L'INQUADRATURA SONORA

Cominciamo con l'inquadratura sonora che è il problema più difficile del fonofilm. L'arte dell'inquadratura, altamente sviluppata nel film muto, poteva a volte rendere sopportabile anche il film più noioso e più sciocco. La trama poteva essere stupida ma le immagini erano belle. E tutto ciò dipendeva da una maniera di inquadrare sensibile e spirituale. Ma nella colonna sonora non esistono, almeno fino ad ora, inquadrature. Certamente un suono può esser ripreso dall'alto, dal basso, da vicino, da lontano; ma tutto ciò non è che una semplice localizzazione spaziale. La prospettiva non muta la forma del suono, non muta la sua *fisonomia*. Uno stesso suono non può esser ripreso da tre diversi apparecchi in tre modi diversi, come è possibile fare per qualunque oggetto con la ripresa fotografica. Il suono non può essere alterato nel suo carattere, a seconda del carattere personale del tecnico della ripresa e rimanere tuttavia lo stesso suono. Ma l'arte della ripresa fotografica cominciava proprio da questo essenziale punto di partenza. La ripresa, senza la possibilità di inquadrare, non è che riproduzione meccanica. La parola dell'attore, la combinazione dei suoni ottenuta in sede di missaggio, potranno essere arte ed anche grande arte. Nel teatro di posa. Ma se il film sonoro non ha possibilità di inquadrare i suoni, il tutto è destinato a restare una semplice riproduzione del fatto artistico che ha già avuto luogo nel teatro di posa.

Il suono non si rappresenta

Il suono non ha una sua rappresentazione. Infatti, sullo schermo appare l'immagine dell'attore, ma non l'immagine della sua voce, ma la la sua voce stessa. Essa non è rappresentata ma riprodotta. Potrà apparire modificata ma non per questo perde la sua propria realtà. Immaginate un quadro in cui la luce non sia dipinta ma riflessa da un riflettore esterno.

Il suono è più concreto ed ha ad un tempo un maggior volume dell'immagine di cui è parté. Tra suono e immagine c'è una differenza di valore che ci fa meglio intendere il carattere di ombre degli oggetti fotografati. Il film a colori e anche il film stereoscopico potrà parzialmente annullare questa differenza di valore. Ma diventerà assai più difficile la creazione del ritmo di montaggio.

Difficoltà dell'inquadratura ottica nel sonoro

Già l'inquadratura ottica è ostacolata nel film sonoro. La impossibilità dell'inquadratura sonora, e la primitiva realtà del suono, costringono anche l'inquadratura fotografica a restare nel piano di una primitività che il film muto già sette anni or sono aveva superato. Se, per esempio una battuta, per risultare comprensibile, per quanto semplice essa sia, deve esser detta direttamente in direzione del microfono, sarà impossibile riprendere la figura che parla secondo uno scorcio interessante e caratteristico.

Pericolosa ricaduta verso il teatro!

È tuttavia!...

E tuttavia. Queste antinomie preoccupano finchè non ci si è abituati. Quando anch'esse avranno una tradizione allora anche i pedanti estetistici non ci faranno più caso e ci si abitueranno, come si sono abituati ai contrasti tra parola e canto nell'opera, a quelli tra voce viva e figura artificiale negli spettacoli di marionette, fra quadro visivo e didascalia nel film muto.

Sono questi i problemi e le difficoltà del film sonoro che bisogna affrontare e superare.

Il taglio sonoro

La possibilità di inquadrare il suono creativamente esiste già. Cioè si possono già fare tagli sonori che corrispondono al taglio fotografico. Così il regista guida nello spazio non soltanto l'occhio dello spettatore ma anche il suo orecchio. Così ad esempio egli nel quadro fotografico rappresenta il tumulto impetuoso di una folla in un campo lungo e poi dirige la camera su di un singolo individuo. Così può fare anche il microfono: e far risaltare, nella folla, non solo il singolo individuo col suo volto particolare, ma anche la voce individuale.

L'apparecchio da ripresa sonora può far panoramica su di un campo di battaglia, tra il rombo del cannone e gli urli selvaggi dei combattenti; poi, improvvisamente avvicinarsi ad una trincea dove c'è una gabbia con un uccellino ed isolare, non solo il piccolo volatile che becca indisturbato la sua canapuccia, ma anche il lieve rumore che fa il becco sulla vaschetta: un suono che nel fragore della battaglia non si potrebbe udire se non col microfono nel cuore.

Come si regola il suono

L'apparecchio da ripresa sonoro non solo riprende tecnicamente il suono ma può liberamente regolarne l'intensità e il timbro. La riproduzione del suono si regola così fin da oggi, ma per lo più solo allo scopo di dare rumori quanto più è possibile corrispondenti a quelli reali. Perchè la nostra percezione auditiva potrebbe confonderci nel cogliere un suono inconsueto. Ma questo è un difetto del nostro udito e non dell'apparecchio. Bisogna che noi ci abituiamo a considerare l'apparecchio della ripresa sonora come uno strumento che noi impareremo a suonare quando il nostro orecchio avrà imparato a udire. La possibilità di regolare i suoni ci offre la possibilità di stilizzare anche i rumori naturali. E non è da questo punto di partenza che potrà prendere le mosse l'inquadratura sonora?

Primi piani sonori

In un mio precedente scritto ho trattato ampiamente dei primi piani ottici, sostenendo che essi non sono la meccanica riproduzione di un'espressione che noi potremmo cogliere visivamente anche nella realtà. Perchè nella realtà noi non possiamo mai percepire l'espressione così

isolata come nel taglio dell'inquadratura e quasi mai da una vicinanza così grande e quasi microscopica.

Anche i primi piani sonori possono produrre in noi delle impresdosi di avvenimenti quotidiani. Queste voci sommesse ed intime, che ci pervengono attraverso il rumore quotidiano della vita, noi le udiamo, ma non ne abbiamo coscienza. Sono i mezzi-toni, i piccoli avvenimenti del mondo acustico che penetrano nel nostro subcosciente e che spesso agiscono in noi più decisamente di ciò che col suo suono li ricopre. I primi piani sonori porteranno sul piano della nostra coscienza per la prima volta questa serie grande e importantissima di piccoli avvenimenti sonori.

Nè il teatro nè la radio possono fare altrettanto.

Se vogliamo sentire dal palcoscenico un piccolo sospiro sommesso bisogna che il regista dica all'attore di accentuarlo. Deve far tacere tutti gli altri e deve far avanzare l'attore verso il proscenio. Egli non potrà fare altro per richiamare la nostra attenzione su quel sospiro, il quale in questo modo perde necessariamente il suo carattere di fuggevolezza e di segretezza: perde cioè proprio quello che sarebbe stato essenziale rendere.

Il microfono non obbliga il suono ad avvicinarsi, ma è lui che si avvicina; noi possiamo cogliere il suono nella sua intima e quasi impercettibile segretezza. Neanche la radio può darci altrettanto.

Nel film di Pudovchin *La madre* c'è una meravigliosa scena da film sonoro per quanto allora il film sonoro non esistesse. La madre veglia, sola nella notte, la bara del marito. Sola e immobile come il suo morto. Nulla si muove. Silenzio. La camera fa una panoramica lenta lungo le pareti dell'ambiente e si ferma su di un rubinetto da cui cadono le goccie d'acqua. Con ritmo monotono. Inaudito!

È un'impressione acustica che Pudovchin ci ha trasmesso in questo modo. È il rumore delle goccie che cadono che rende il senso di quell'assoluto silenzio di morte. In una trasmissione radiofonica bisognerebbe spiegare con parole il significato di quel monotono stillare di goccie, e, naturalmente il silenzio sarebbe finito.

Il pianissimo della voce

Anche nel dialogo del fonofilm il vicinissimo e il lontanissimo sono quelli che ci fanno l'impressione più forte. E cioè non la frase chiara e logica, non il canto spiegato, ma il sospiro evanescente, il re-

spiro affannato, il singhiozzo represso. Come una indefinita voce interiore.

Il pianissimo della voce umana vibra come una corda allentata d'un pianoforte.

Questa è una percezione nuova. Anche in teatro si possono emettere simili suoni, però essi non possono essere ripresi in primo piano, cioè isolati e avvicinati, e quindi non possono essere uditi conservando il loro originale carattere.

Il paesaggio parla

Il tono della voce nel film è più interessante delle parole. Anche nel dialogo l'impressione acustico-sensibile è più importante del contenuto. Ed anche questa è una sostanziale differenza dal teatro.

Prova ne sia che nel film sonoro non dà nessun fastidio sentire una voce incomprensibile o una lingua straniera purchè l'azione sia chiara. Nel film *Melodia del cuore* il popolo parla ungherese benchè i protagonisti parlino tedesco. Nel film di Froelich *La notte è nostra* i contadini italiani parlano in italiano. E questo fa l'impressione che l'immagine di un paesaggio originale parli la sua lingua originale. La lingua del paesaggio.

Il primo piano sonoro non è del tutto isolato

Il caratteristico del primo piano sonoro è il fatto di non esser tanto isolato dall'ambiente acustico come il primo piano fotografico lo è dall'ambiente visivo. Ciò che non è nel quadro noi non lo vediamo. Solo in certi casi particolari è un'ombra o un raggio di luce che ci potrà far intuire ciò che non vediamo. Ma nei primi piani sonori isolati noi udiamo le voci dell'ambiente invisibile. Quando in un locale rumoroso la camera inquadra due teste in primo piano che parlottano tra loro i rumori del locale non debbono cessare perchè altrimenti si perderebbe la continuità spaziale e si avrebbe il senso che i due uomini fossero in un ambiente diverso.

Ma questo non è assolutamente necessario. Perchè quello che è meraviglioso, nel microfono, è la possibilità di cogliere il più leggero rumore in mezzo al maggior frastuono: semplicemente avvicinandosi quanto basta. Quando noi siamo seduti ad un tavolo con due persone che parlano sottovoce basta che avviciniamo il nostro orecchio perchè possiamo udire e comprendere tutto ciò che essi dicono, pur sentendo

ad un tempo tutti gli altri rumori dell'ambiente. Il fenomeno della riproduzione sonora sarà simile a quello del primo piano fotografico: tutti gli spettatori, ovunque seggano nella sala di proiezione, vedranno il quadro dal punto di vista della macchina da presa, e tutti, ovunque seggano, udranno il rumore dalla stessa distanza da cui l'ha captato il microfono. Ogni spettatore potrà udire, nel primo piano sonoro, il mormorio che giunge direttamente al suo orecchio e potrà comprenderne le parole nonostante il rumore che sentirà con orecchio indifferente.

Il rumore lieve sarà allora come incorniciato dai rumori di fondo. Questo avrà una grazia particolare e potrà essere molto profondo e caratteristico: perchè così noi non soltanto udremo la voce sommessa, ma anche la sua relazione e la sua proporzione rispetto alle altre dell'intiero ambiente acustico.

Ciò non può esser dato dal film puramente visivo. Io non posso mostrare in primo piano il fiore d'un albero e contemporaneamente far vedere quanto sia piccolo rispetto all'albero gigantesco. Io non posso far vedere una testa e mostrare contemporaneamente come essa scompaia nella folla. Il film sonoro può realizzare questo significativo paradosso. Noi possiamo, in un primo piano, vedere e udire un tizio gridare e, nello stesso quadro, sentire come la sua voce si perde e svanisce nel frastuono generale.

IL MONTAGGIO SONORO

I primi problemi del montaggio sonoro ce li pone l'insufficienza del nostro udito, come ho già mostrato in precedenza. Il suono è difficile a localizzarsi: perciò bisognerà accompagnarlo a movimenti indicativi o con la visione in primo piano della sua fonte. Ma se l'effetto che si vuol ottenere è precisamente quello della lontananza è necessario che la visione chiarisca almeno la provenienza del suono. Per esempio le teste potranno voltarsi e dirigere gli sguardi in quella direzione, e insomma un movimento dell'immagine faciliterà la localizzazione del suono.

La tecnica attuale dell'altoparlante fisso fa sì che il suono non sia legato all'immagine semovente che lo produce. Se un personaggio comincia a parlare nell'angolo sinistro e poi s'avvia verso quello destro, la sua voce non lo accompagna. In questo caso si deve interrompere il percorso del personaggio, intercalando una diversa inquadratura dello stesso ambiente, senza che il personaggio vi sia visibile e sempre sen-

tendo la sua voce. Quando, nell'inquadratura successiva, il personaggio si troverà sul lato destro in primo piano, allora la sua voce si localizzerà nuovamente sulle sue labbra.

Questa e cento altre analoghe difficoltà acustiche potranno essere analogamente superate col montaggio: fino a quando il progresso tecnico non sarà giunto ad eliminarle del tutto.

Ritmo visivo e ritmo acustico

Il montaggio sonoro pone profondi problemi non soltanto acustici, ma anche psicologici. Ad esempio noi vediamo e sentiamo un violinista in primo piano: i movimenti delle sue dita e del suo archetto sono perfettamente sincroni al suono. Se ora cambiamo l'inquadratura vediamo, ad esempio, soltanto le dita i cui movimenti concordano sempre naturalmente col ritmo sonoro. E tuttavia abbiamo una sensazione di vuoto, come un incerto zoppicare. Perchè noi abbiamo identificato il quadro ottico col ritmo, come se quell'inquadratura fosse propria di quel ritmo. Nasce una strana relazione sensibile tra ritmo e inquadratura: tanto da far pensare sia consigliabile non cambiare inquadratura se non quando si attua una variazione decisa di ritmo sonoro.

Il ritmo dell'immagine deve essere sincrono con quello acustico. E questa regola non si riferisce solo ai movimenti nelle inquadrature, ma anche ai movimenti delle inquadrature nel montaggio. Nel caso del violinista il ritmo della musica era sincrono con quello delle dita, ma non con quello della variazione dei quadri.

Come dovrà attuarsi l'accordo ritmico del suono con il movimento interno della inquadratura e col movimento del montaggio è un problema su cui occorrerà tornare.

Analogie tra suono e immagine

L'esempio del violinista dimostra che non tutto è stato ancora risolto circa la sincronia ritmica del variare delle inquadrature col suono. Le relazioni tra immagine e suono saranno diverse a seconda delle diverse inquadrature. Perchè non tutte le cose e non tutti gli uomini hanno la voce che il loro aspetto esteriore farebbe supporre avessero.

Non solo sarebbe inverosimile e grottesco che un uccelletto cantasse con voce di basso profondo. Esistono anche contrasti più sottili, meno appariscenti che tuttavia noi possiamo cogliere. Il nostro udito sarà presto talmente esercitato ed educato da non tollerare alcun surrogato di

voce e non potrà ammettere il *doppiato* perchè riconoscerà subito che il personaggio non parla con la propria voce. E impareremo a distinguere le inquadrature che per il loro intimo carattere debbono essere mute da quelle che necessitano di un complemento acustico.

Complemento acustico

Il complemento acustico è uno dei principi essenziali del film sonoro. Noi non dobbiamo, o quanto meno non dobbiamo soltanto, udire quello che già vediamo. L'elemento acustico non deve servire ad accentuare il naturalismo della visione, ma deve sottolineare qualche cosa che, senza il suo intervento, sarebbe passata inosservata, deve stimolarci ad associazioni e a visioni che l'immagine muta non avrebbe potuto darci. Il montaggio visivo e il montaggio sonoro debbono fondersi contrappuntisticamente come due melodie.

La forma più conseguente di complemento acustico è l'asincronismo. Il suono penetra nell'ambiente e noi non ne vediamo la fonte. Non vediamo colui che parla, vediamo colui che ascolta e ascoltiamo con lui. Non vediamo l'arma, sentiamo solo il colpo e vediamo il colpito. L'ambiente acustico della scena sarà più grande di quello inquadrato.

Montaggio asincrono e panoramica

È un momento di grande tensione quello in cui la camera fa panoramica alla ricerca della fonte del suono. Un viso in primo piano. Una chiamata. Il viso atterrito, l'ode e si volta. Non sappiamo ancora chi abbia chiamato. E lentamente la camera fa panoramica per l'ambiente. La voce si fa più distinta, più vicina. Finchè colui che ha chiamato appare nel quadro.

Uno dei più bei momenti del film *The Singing Fool* è la scena in cui Al Jolson ha fatto cantare la moglie nel suo locale. Un silenzio penoso segue al canto della donna. Ella guarda smarrita la sala. Un solo applauso lontano le giunge. La camera fa lentamente panoramica sul pubblico. Nessuna mano si muove, ma si sente sempre il lontano applauso solitario. Quel batter di mani diventa più forte. La camera si avvicina e infine Al Jonson appare nel quadro. È lui l'unico che applaude.

Mi sembra inutile insistere per dimostrare che questo è un effetto particolarmente proprio del film sonoro e che nessun meccanismo e nessuna messinscena teatrale potrebbero produrlo. E la cosa più preziosa di ogni arte è quanto le è specifico, quello cioè che essa sola e null'altro può produrre.

Realtà asincrona e presentazione sincrona

Si potrà presentare assai spesso il caso opposto: quella di impressioni acustiche che, pur non essendo, nella realtà, sincrone con le corrispondenti impressioni ottiche, saranno presentate nel film come sincrone. In lontananza l'impressione acustica è — nella realtà — sempre un po' in ritardo rispetto a quella ottica. E qualche volta può convenire mantenere questa differenza per produrre l'impressione acustico-prospettica della lontananza. Così il montaggio si troverà spesso a correggere la realtà e a creare tra il suono e il quadro un nesso più intimo di quello che esiste nella realtà, perchè, diversamente, la percezione naturale contrasterebbe colla nostra immaginazione. Noi ci immaginiamo il quadro ottico e il suono come la manifestazione concreta e inscindibile di un avvenimento. E il film sonoro dovrà dunque esser più vicino alla nostra immaginazione che alla realtà naturale.

Non è infatti la realtà del fatto oggettivo quello che importa, ma l'immanente spirituale concretezza dell'opera d'arte. Quello che importa è l'illusione: e la pedissequa riproduzione della realtà non può che disturbarla.

Montaggio sonoro soggettivo

Il montaggio sonoro può creare relazioni tra suono e immagine, tra suono e suono, che non saranno percezioni esteriori, ma relazioni interiori e spirituali. L'udito potrà suggerire associazioni d'idee, pensieri, simboli. Quasi tutte le possibilità di espressione, tanto psichiche che intellettive, del montaggio ottico potranno sopravvivere nel montaggio sonoro.

E l'arte del film sonoro sarà presto tanto progredita da non limitarsi a riprodurre semplicemente le voci del mondo esteriore, ma da rappresentarne piuttosto la loro eco nel nostro io. Si avranno così impressioni, sensazioni, pensieri acustici.

Dissolvenza sonora

Anche i suoni, come le immagini, potranno *dissolvere*. E mediante l'anologia o il contrasto sonoro si potrà suggerire profonde relazioni e affinità di sensi e di significato: come nelle immagini per effetto della dissolvenza.

Qualcuno ascolta una canzone al grammofono, poi, mediante una dissolvenza, la voce si trasforma nella voce originale del cantante: il montaggio acustico ha preannunziato il cambiamento di ambiente. Abbiamo ad un tratto la sensazione di essere altrove, ma non sappiamo ancora dove. Sentiamo che ora la persona che canta è presente, ma non sappiamo ancora come sia quella persona; di cui per altro l'attesa ci attesta l'importanza. Così il fischio di un uomo può trasformarsi in quello di una locomotiva; l'ansimare di un uomo in quello di una macchina. Così noi creiamo relazioni tra le cose e la nostra fantasia colma la distanza tra suono e quadro montati in maniera asincrona.

Spesso il passaggio a dissolvenza tra due impressioni acustiche sarà dato semplicemente dalla comunità del loro ritmo. Ritmo della corsa di un treno: un uomo, nel treno, batte colle dita il tempo su quel ritmo; poi si ode solo il battere delle dita, il ritmo puro, e lentamente, su quel ritmo, si forma la musica di un'orchestra.

Se in un montaggio sonoro ci è dato sentire lo sbattere di una porta e poi uno sparo, o un crosciare di vetri e una sparatoria sorgeranno in noi, naturalmente, pensieri e associazioni di idee di un più profondo significato.

Montaggio assoluto

Un particolare fascino nasce dal montaggio sonoro di associazione se esso è *asincrono*, cioè se il suono non corrisponde alla visione diretta e immediata della sua fonte. Il particolare significato del suono si accentua quando l'impressione acustica si isola in un quadro e continua a risuonare nel quadro successivo. Questa unione fra ambiente e avvenimento diviene, in certo qual modo, più spirituale e più interiore perchè il suono è meno oggettivo della visione.

Il film sonoro assoluto

Il mondo psichico delle immagini interiori può esser più variamente e più riccamente evócato nel film sonoro di quanto non lo fosse nel muto. Nel film sonoro si produce infatti una più complessa associazione psichica in due diverse direzioni. Un suono richiama una immagine e, nello stesso tempo un'altro suono: l'unione di queste evidenze interiori non ha nulla a che fare nè coll'esperienza empirica nè con la logica. Esse sono infatti percezioni di una realtà psichica e irrazionale.

Difficoltà psicotecniche

Una caratteristica psicotecnica farà sì che il film sonoro assoluto sia più pesante del film ottico assoluto: la percezione di un suono dura più a lungo di quella di una immagine. Il montaggio ottico poteva, nella rapida successione dei quadri, raggiungere quasi il ritmo originale del reale processo associativo; il montaggio sonoro non lo potrà perchè, nel la rapida successione, i suoni non possono essere individuati e neanche percepiti.

Effetto psichico di sincronismo

La risonanza del suono non è soltanto un ostacolo: quando infatti esso ci risuona ancora nell'orecchio benchè effettivamente nel quadro succéssivo non lo si oda più, si produce un *sincronismo psichico* il cui impiego ci permette di produrre e creare profonde relazioni tra le cose.

Sinfonia di rumori

Tutti gli effetti acustici di cui ho trattato fin qui rappresentano un fatto. O un fatto concreto ed esteriore o un fatto interiore e psichico. Il suono cioè è sempre segno ed espressione di qualche cosa la cui essenza reale non è il suono stesso.

Ma come il film visivo può creare un'opera d'arte figurativa in base a valori puramente decorativi, di forma e di luce, così il film sonoro può unire in relazione mutua rumori e suoni che non hanno nulla di comune con gli avvenimenti della narrazione e dar loro una forma acustica astratta e indipendente. C'è ad esempio, nel film, leggero ma pieno di ironica spiritualità, *Due cuori al tempo di* $3/4$, una sinfonia della cucina: si sta preparando un grande pranzo. Primi piani visivi e sonori si succedono con ritmo celere: si sega la legna, la sega stride; si spaccano ceppi, la scure batte; si accende il fuoco, la fiamma crepita; si sbattono uova, l'acqua bolle. Tutti questi rumori naturali vengono composti in melodia. E ne nasce una sinfonia di rumori.

La possibilità di trasformare le voci naturali in musica, mediante il montaggio ci riporta alla musica di accompagnamento: che, negli ultimi tempi del film muto, era divenuto più naturalistica. Non si suonavano più sinfonie di Beethoven per accompagnare la visione di film *gialli*. I rumori naturali venivano imitati musicalmente dalle orchestre. E ne venne una specie di nuova musica.

Musica d'accompagnamento

Edmondo Meisel costruì una « macchina di rumori » che veniva adoperata come strumento d'orchestra. E fu proprio allora che venne il film sonoro. Ormai se ne sentiva il bisogno. Le invenzioni tecniche non cadono dal cielo e non nascono nei laboratori come prodotti puramente scientifici: perchè anche lo sviluppo tecnico dipende da cause sociali. E le invenzioni hanno luogo quando è tempo che vengano.

Primo compito fu quello di adattare il tempo della musica al tempo di durata dei quadri. Forme musicali brevi che non durassero più a lungo delle scene alle quali si riferivano. Ci si avvicinava ai ritmo dei rumori naturali. Nella musica di accompagnamento del film *L'incrociatore Patiomchin,* la musica, di Meisel, imitava i rumori del macchinario della nave. Era cioè ancora musica perchè non aveva timbri originali, ma suono di strumenti; ma già dava, con carattere naturalistico, il ritmo originale.

Nuovo materiale per la musica

Nei campi lunghissimi o in scene di campagna si usa ancora impiegare musica di accompagnamento. Quando non si tratti però di dare, con l'assoluto silenzio, un'impressione particolare. E tuttavia anche questa musica deve essere imitativa e servirsi di rumori e suoni naturali.

Tutto ciò non significa affatto dissoluzione della forma musicale come gli estetici accademisti temono. Tutt'altro: ciò significa solo apporto di un nuovo materiale all'elaborazione musicale. Anche i rumori grezzi riescono così ad assumere forma musicale.

Una fusione organica della musica pura col film io non riesco ad immaginarla: quella che io, sette anni fa, avevo immaginata nel mio *L'uomo visibile*: una musica che non fosse accompagnamento della visione, ma da cui, viceversa le immagini nascessero come accompagnamento e complemento. Non film musicato, ma musica, voci, suono tramutati in film.

IL DIALOGO

Fino ad ora ho trattato del film sonoro. Ed anche la parola parlata, l'ho considerata fino ad ora soltanto come rumore, come voce della natura e l'ho analizzata unicamente nel suo effetto acustico. Ma il dialogo, nel fonofilm, non è soltanto un problema acustico. E il dialogo, come espressione drammatica, ha portato, al film sonoro, molte difficoltà e ben pochi vantaggi.

Svantaggi ottici

Uno svantaggio consiste anzitutto nel fatto che la continuità dei quadri non è più interrotta dalle didascalie. Perciò si è dovuto, come ho già detto, ridurre l'arte dell'inquadratura ad un livello primitivo ed anche il ritmo del montaggio si è appesantito, perchè le inquadrature debbono durare per tutto il tempo che dura la frase del dialogo. Con gli occhi, il più delle volte, abbiamo già capito quello che ancora il dialogo continua a dirci.

Gli attori debbono parlare chiaramente e ciò ostacola la loro mimica. L'espressione vocale ostacola l'espressione mimica.

Ne *L'Uomo visibile* io avevo scritto: « Nel film il parlare è un gioco di mimica ed una espressione immediatamente visibile del volto umano. Chi vede parlare intende cose molto diverse da colui che sente parlare. Anche nel dialogo la bocca può dire molto di più di quanto non dicano le stesse parole ». ... « Appena vediamo come la bocca forma le vocali, l'impressione e l'effetto mimico scompare. L'attore cinematografico parla chiaramente per l'occhio e non per l'orecchio. Le due evidenze sembrano non potersi sommare ».

Comunque molte sfumature visive sono andate perdute.

E i vantaggi? Per ora essi sono assai problematici. Perchè nel film muto gli attori erano, essi stessi, i creatori, i poeti dei loro dialoghi mimici. E quando erano grandi artisti davano l'inaudita poesia delle loro

espressioni. Quando poi non comprendevamo le parole, ma le espressioni, gli sguardi di una Asta Nielsen, di una Lillian Gish, di un Chaplin, ci facevano vivere, in quei dialoghi muti, le più profonde sensazioni umane anche se il contenuto dei film era del peggior gusto.

Ma ahimè, ora noi sentiamo quello che essi dicono! E la banalità delle loro parole copre la profondità dei loro sguardi. Perchè, purtroppo, non sono più loro che parlano, ma gli autori dei film. E il risultato è come uno smascheramento del trucco, una disillusione senza pari.

Ora è venuto veramente per il film il momento dei poeti. Il momento dei migliori e dei più grandi poeti.

Che rappresentavano le didascalie?

Le didascalie anch'esse venivan fatte, in casi rarissimi, da veri poeti. Questo è certo: ma occorreva allora assai meno testo scritto di quanto non ne occorra oggi di parlato. Esso serviva soltanto a rendere chiaro l'andamento dell'azione. Un'intiera serie di scene dialogate poteva rimanere senza alcun testo scritto.

Nel film sonoro questo è impossibile. Quando vediamo uno parlare dobbiamo anche sentire quello che egli dice. Dobbiamo sentirlo anche se quello che egli dice è comprensibile anche per la sola azione mimica. Perchè là ove le cose parlano, ove si sente musica, e si ode il rumore dei passi del vento dell'acqua e delle macchine e, in qualche scena il dialogare umano, non è possibile ammutolire improvvisamente e affidare l'espressione ad una gesticolazione da sordo-muti. Un film sonoro senza dialogo è un'assurdità.

Impiego del dialogo

L'uso appropriato del dialogo è un problema che richiede ancora moltissime ricerche ed esperienze prima di giungere ad una retta soluzione. Si è provato a ridurre il dialogo al minimo conducendo l'azione in modo che gli attori avessero rarissime occasioni per parlare. Sternberg, ad esempio, nel suo *L'angelo azzurro.* Ma questo metodo è pericoloso. Le scene mute de *L'angelo azzurro* hanno preso un aspetto che non avrebbero dovuto avere per esigenza di trama. Le scene mute erano semplicemente *afone*. Mentre che gli uomini non sono afoni: e quando non parlano tacciono. Ma il tacere dell'uomo che può parlare ha un suo particolare accento drammatico. Il tacere non è l'essere muto; non è cioè una caratteristica, ma un caso. Nello svolgimento del film il silen-

zio ha un significato che è legato all'azione; mentre diversamente da così lo stile e l'effetto vengono ad essere falsati.

Voci dell'aria.

L'arte dell'inquadratura e della mimica potrà, a volte, salvarsi: nei casi in cui si riprenderà fotograficamente non colui che parla ma colui che ascolta. Ma queste voci dell'aria, acquistano un certo pathos, che le fa sembrare impersonali, voci di oracolo: e ciò può non sempre convenire.

Molte cose dovranno ancora essere riflettute. Perchè, ad esempio, nel film sonoro, non è importante solo il contenuto della frase, ma anche e soprattutto la sua posizione nel montaggio. Si dovrà creare una nuova specie di musicalità lirica. Poeti dunque dovranno esser messi a quest'opera. La possibilità, l'esperienza di una drammatica dozzinale non saranno più bastanti se i dialoghi dovranno avere uno speciale carattere cinematografico e non dovranno essere teatro riprodotto.

Idee per il film sonoro

Da un'arte nuova ci attendiamo non solo sfumature nuove, ma nuove forme essenziali; non soltanto possibilità di espressione di singoli eventi, ma creazioni di intiere opere. Su nuove basi.

Se il film sonoro dovrà diventare una nuova arte, tale da stare accanto alle altre, tra cui il film muto, bisognerà che esso tratti l'elemento sonoro non come un complemento, come un arricchimento delle scene drammatiche, ma come un fatto centrale, come il motivo predominante e decisivo dell'azione.

Non esistono forse avvenimenti acustici che hanno su di noi una enorme importanza e che agiscono decisamente sul nostro destino? Tali avvenimenti sono quelli che dovrà rappresentarci il film sonoro. Allora potrà dirsi che l'ispirazione fondamentale del soggetto è specificamente *fonofilmica.*

Musica con accompagnamento drammatico

Per motivi evidenti, fino ad oggi la musica è stato il punto di partenza più anticinematografico possibile. Benchè talvolta le fisonomie degli ascoltatori in silenzio ci abbiano dato stupende espressioni mimiche. Ma si sono rappresentati così effetti senza causa. Perchè l'orche-

stra, nella migliore delle ipotesi, è apparsa all'esterno, come una nota a piè di pagina. Ma l'« l'acchiappatopi di Hamelen » non sarebbe un soggetto per film sonoro? Oppure il vecchio Beethoven, divenuto sordo, che non sa più dirigere un'orchestra ed è fischiato?

Nel film sonoro non sarà la musica che accompagnerà il dramma ma il dramma che accompagnerà la musica. L'azione sarà conseguenza della musica.

Musica intercalata

Le canzoni, i ritornelli, che fino ad ora abbiamo immancabilmente udito in quasi tutti i film sonori, non erano che inserti musicali, senza dei quali l'azione si sarebbe svolta ugualmente nel suo racconto e nel suo significato. Musica e canzoni si trovano ad essere inserite in queste operette cinematografiche come ci si trovavano prima le gare di pugilato o le cavalcate; unicamente cioè per dare una maggior attrattiva all'azione.

Una vera e propria idea di film sonoro sarà quella in cui la canzone debba avere una parte decisiva. Nel film *Due cuori in tempo di* ¾ quest'idea è attuata senza pretese e graziosamente. Un compositore di operette deve finire per l'indomani un valtzer. Non ci riesce. Una ragazza sconosciuta viene a trovarlo; e con lei viene l'ispirazione. Egli improvvisa un valtzer sul pianoforte e la ragazza lo canta. Poi la donna sparisce prima che egli abbia potuto sapere chi essa sia. Rimasto solo, il compositore si accinge a scrivere il valtzer, ma non gli riesce di ricordarlo. Il giorno dopo vengono a chiedergli se il valzer sia pronto. Egli l'ha dimenticato, non ha potuto scriverlo. Forse esisterebbe una persona in grado di ricordare quella melodia: ma lui non la conosce. Non resta che fare un avviso in un giornale: Quella tale ragazza che ha sentito quel tale valtzer... In breve la canzone fa sì che i due si incontrino nuovamente. È una storia operettistica molto semplice, ma è senza dubbio una idea di film sonoro. La canzone funziona da oggetto essenziale, come, nelle fiabe, l'anello o la scarpetta smarrita.

Impasto ottico

Anche i rumori possono offrire spunti drammatici. Non potrebbero forse dei rumori guidare i passi e il destino di un cieco? Ma forse questo sarebbe un caso eccezionale: la più pura forma di film sonoro. Il mondo come avvenimento acustico. Sarebbe un film in cui i rumori

non produrrebbero un'azione visibile, ma in cui le immagini sarebbero soltanto l'armatura, quasi l'accompagnamento, del mondo udibile. Sarebbe un caso estremo, ma è proprio in questi che il senso dell'arte e la sua direzione si fanno trasparenti.

Uno spunto è adatto per film sonoro al cento per cento quando si presta unicamente per il film sonoro; quando non può esser svolto diversamente.

La canzone e la musica, come motivo dell'azione, possiamo trovarle già dai tempi de *Il flauto magico* o de *Il violino magico*, cioè in alcune opere. Ma come si muoverà l'azione e che cosa muoverà l'azione costituiranno le differenze.

Ancora più difficile sarà trovare, nel dialogo, gli elementi specifici del film sonoro. Esiste infatti un dialogo che sia possibile soltanto nel film sonoro e impossibile sul palcoscenico?

La geniale idea base del film di Stroheim *Il gran Gabbo* è precisamente quella di un dialogo di questa specie. Il dialogo di un ventriloquo col suo pupazzo sarebbe impossibile su di un palcoscenico. Un trucco cinematografico rivela eventi psichici profondi. E le lotte interiori si manifestano in forma di dialogo.

La crisi del montaggio

Questo film, che attua, nella forma più triviale, una idea meravigliosa e che presenta le più fini intenzioni psicologiche in dialoghi grotteschi, è un documento tragico della crisi del montaggio.

Questo film parlato è dal punto di vista visivo un non senso, perchè i lunghi dialoghi non ammettono variazione di inquadratura nè montaggio. Così che, dal punto di vista tecnico, questo film è molto al di sotto dell'attuale educazione visiva del pubblico. Il montaggio è stato vittima della parola. E le parole? Esse dovettero essere adeguate al livello medio del pubblico americano: per esigenza commerciale. E così la parola inabissò il quadro e il quadro spinse nell'abisso la parola. Così una delle più belle idee finì in un fallimento artistico.

Interpretazione

I dialoghi nel film si distinguono dagli altri dialoghi drammatici perchè essi vengono pronunziati una volta per sempre. Ogni sfumatura del suono è fissata definitivamente e invariabilmente. Nessun altro regi-

sta può inscenare l'opera un'altra volta e in modo diverso, nè gli attori potranno rappresentarla di nuovo.

La volontà artistica originale dell'autore (o il caso) è invariabilmente e univocamente « eternata ».

Appunto per questo non dobbiamo preoccuparci se i film di oggi sono destinati ad una vita troppo lunga. Le opere teatrali, che dai registi e dagli attori di diverse generazioni furono interpretati sempre sotto diverse vesti e in modo adeguato ai tempi nuovi, rimarranno. Ma ciò che non è più suscettibile di variazione scompare. È soltanto la possibilità di una sempre nuova incomprensione quella che garantisce la possibilità di una sempre nuova comprensione. Ma, come documenti storici i film parlati saranno di valore inestimabile. Se ne conoscerà il pensiero originale; cosa che fino ad ora era impossibile conoscere delle vecchie opere.

Il grottesco nel film sonoro

La voce umana rimarrà per molto tempo ancora la parte più noiosa del film sonoro. Tanto più piacevole è invece in fatto che si cominci già a far parlare gli animali, gli esseri favolosi e perfino i pupazzi e disegni animati. L'inverosimiglianza che, nel film sonoro realistico, risulta dalla non somiglianza del suono con la forma e la figura non si può chiamare un errore, perchè in questo caso, la verisimiglianza non conta.

Ma in che cosa consiste questa inverisimiglianza?

Possiamo immaginare esseri favolosi, ma suoni e voci favolose quali potranno essere? Noi possiamo infatti inventare forme e figure che nella realtà non esistono; ma voci e rumori inesistenti nella realtà come li inventeremo?

L'immagine è rappresentazione e perciò possiamo anche inventarla; ma noi non udiamo la rappresentazione del suono, bensì il suono stesso. Perciò i suoni di per se stessi non appariranno mai fantastici o grotteschi se non in relazione e a causa della inverosimile o grottesca relazione con la loro fonte. L'urlo del leone diventa grottesco se viene dalla gola di un sorcio. Nessun suono infatti può essere grottesco se non per la fonte da cui nasce. Quando Mickey Mouse, il fortunato successore di Felix le Chat, sputa si ode un suono di timpano, se il ragno si arrampica sulla sua ragnatela essa risuona come un'arpa; se uno scheletro si batte le costole con uno stinco noi sentiamo il suono di uno xilofono, ma nè il timpano, nè l'arpa nè lo xilofono in sè danno suoni fantastici.

Nuovi orizzonti

Con queste fantasie del film sonoro nascono in noi le prime associazioni acustiche, le relazioni irrazionali fra immaginazioni ottiche e acustiche. Che i raggi lunari possano dare un suono argentino ormai lo sappiamo tutti. I poeti ce lo hanno ripetuto più volte. Ci sembrerà strano perciò che essi (i raggi e non i poeti) precipitino con rumore assordante sopra uno specchio d'acqua. Noi già sappiamo come suonino i mughetti quando Mickey Mouse li scuote. Ma i poeti non hanno ancora colto tutte le voci delle cose mute; e noi potremo ancora scoprire molte e profonde relazioni tra suono e forma in questi giochi grotteschi.

ALTRI PROBLEMI

Ho tentato di descrivere lo spirito di una tecnica e la tecnica di uno spirito. Lo sviluppo è rapido e si accelera sempre più e ancora per molto tempo non sarà interrotto. Ora si dovrebbe poter procedere ad un calcolo preventivo della sua direzione e stabilirne i confini.

Ma le condizioni dell'evoluzione spirituale non stanno unicamente nello spirito, ma anche nelle condizioni storiche e d'ambiente. E quindi porsi il problema dell'evoluzione del film è ancora più arduo che porsi quello dell'evoluzione delle altre arti. Problemi che non possono rimanere entro i limiti dell'estetica. Essi dipendono da tutta l'evoluzione umana, dalle strutture economico-sociali e dalle ideologie. Sopprimerà il film sonoro quello muto? O sarà il film stereoscopico e a colori la sua prossima tappa? O la sua ultima?

Gli scettici

Il vecchio Lumière, l'inventore della cinematografia e della fotografia a colori, è scettivo e contrario a questa evoluzione. Il grande tecnico parla dei limiti della tecnica e parla anche dei limiti dell'arte del film che la tecnica può sviluppare ma che può anche distruggere.

Chaplin ha giurato che se dovesse lavorare in film sonori farebbe la parte del sordo-muto. Egli spera molto nel film sonoro, ma nel parlato vede la rovina del cinematografo.

Eisenstein crede solo all'asincronismo.

Una cosa mi sembra logicamente necessaria; che il film muto, finchè è ancora in tempo, ritorni entro i suoi limiti, cioè nel campo figurativo che è il suo. Distolto dall'elemento umano, drammatico e dialogico, si faccia film assoluto. Perchè solo nel caso di una sostanziale ed effettiva distanza, il film muto, come arte diversa, potrà rifiorire accanto al sonoro. Un ritorno non è più possibile, ma io sono del parere che il film muto possa ancora svilupparsi in un senso nuovo, più e meglio evoluto.

Vi sono molti scettici ed essi non sono i peggiori. Ma un'arte popolare non deve correr dietro unicamente ai valori estetici. Nella storia dell'arte non esistono episodi di decadenza che non siano stati, al tempo stesso, stimoli al rinnovamento e allo sviluppo futuro.

Non ci resta altro che affidarci alla storia, tanto più che non siamo proclivi a « lasciar correre »; ed anche i nostri giudizi estetici sono il risultato (ed anche forze vive) dell'evoluzione storica, ed elementi del suo processo dialettico.

Non si può profetizzare in fatto d'arte in base a leggi estetiche immutabili, così come in astronomia si può predirre un eclissi solare. Perchè i fattori di cui occorre tener conto sono anch'essi soggetti ad un continuo movimento.

Per poter prevedere l'avvenire del film bisognerebbe poter prevedere l'avvenire dell'umanità.

BÉLA BALÀZS

(*Traduzione dall'originale di* UMBERTO BARBARO)

Note

1. *Nonostante che, da più parti, sia stato segnalato il malcostume di rifare in italiano dei film stranieri (francesi, inglesi, tedeschi, ecc.) si continua su questa cattiva strada. Forse i produttori non hanno tempo per leggere i soggetti che vengono loro presentati da scrittori noti o ignoti? Preferiscono dare ad un qualsiasi ultimo arrivato il copione del film originale straniero da tradurre in italiano. In questo modo si pensa forse a concludere una speculazione commerciale, nel senso che si perde poco tempo, che non ci si affatica troppo; ma non si pensa al cinema italiano. Infine poi, i film che vengono scelti per essere tradotti in italiano e rifatti nei nostri stabilimenti, sono tra i mediocri della produzione straniera.*

2. *Abbiamo visto privatamente alcuni documentari prodotti in Gran Bretagna da Alberto Cavalcanti. Cortimetraggi che sono costati poco, ma realizzati da persone di vivo entusiasmo e dotate di uno spiccato senso del cinema. Quello che soprattutto ci ha interessato è stato il modo con cui è stato impiegato il sonoro: rumori, parole, musica. Invece, nei documentari italiani che di rado si proiettano nei nostri cinema, non accade mai di meravigliarsi per l'impiego del sonoro. Quasi sempre è una musichetta generica che commenta il susseguirsi dalle immagini. Del resto, la maggior parte dei documentari italiani è prodotta da individui il cui nome è taciuto sulle didascalie dei film.*

Notiziario tecnico

LA PROIEZIONE STEREOSCOPICA.

Per la ripresa tridimensionale dei film è necessario l'uso di due macchine da ripresa la cui distanza relativa compie in un certo senso l'ufficio della distanza che intercede tra gli occhi nella visione naturale.

Per la proiezione tridimensionale il problema si presenta più complesso perchè diverso da quello fotografico per il quale basta l'uso di uno stereoscopio.

Attualmente vengono impiegati due diversi sistemi:

a) il primo, detto ad anaglifi, consiste nel proiettare due pellicole con colori complementari e nel selezionare le immagini destinate ai due occhi a mezzo di lenti colorate;

b) il secondo, che utilizza la luce polarizzata, che consiste anch'esso nella proiezione di due pellicole attraverso due obbiettivi forniti di filtri polarizzanti con gli assi di polarizzazione ad angolo retto tra di loro. Con questo sistema lo spettatore è sempre obbligato a portare delle lenti le quali, invece di essere colorate, determinano un effetto di polarizzazione, su due piani tra loro ortogonali, tale da ricostruire, per ciascun occhio, l'immagine del film corrispondente. L'effetto fisiologico che si ottiene in tal modo è di rilievo.

Il primo sistema presenta l'inconveniente di non dare mai un rendimento perfetto dei colori; è inoltre difficile poter ottenere stampe commerciali. Il fatto poi che un occhio vede un colore diverso da quello visto dall'altro dà luogo a disturbi retinici abbastanza seri.

Il metodo della luce polarizzata ha il vantaggio di non disturbare la qualità della luce e di non dare quindi nessuna perdita o variazione nell'equilibrio dei colori. Con esso vi è anche una più completa eliminazione di immagini non desiderate, cioè un taglio più netto delle figure proiettate dato che ciascun occhio non riceve traccia apprezzabile dell'immagine destinata all'altro.

La tecnica della fotografia stereoscopica non varia da quella bidimensionale ed i perfezionamenti di questa sono utili a quella.

Il Norling, che in America ha studiato i problemi relativi alla proiezione stereoscopica, pone in rilievo come la macchina da ripresa stereoscopica abbia organi più complessi dalla macchina fotografica dello stesso tipo, consistenti soprattutto nel doppio sistema di ripresa per il quale naturalmente

occorre un gruppo di due motori connessi tra loro elettricamente. Il Norling afferma inoltre che l'effetto di rilievo è funzione sia della distanza dell'oggetto che dello spazio esistente tra i due obbiettivi di ripresa.

Normalmente per la distanza interoculare si adotta un valore compreso tra sei e sette centimetri. Per oggetti molti piccoli, come per esempio per mi-

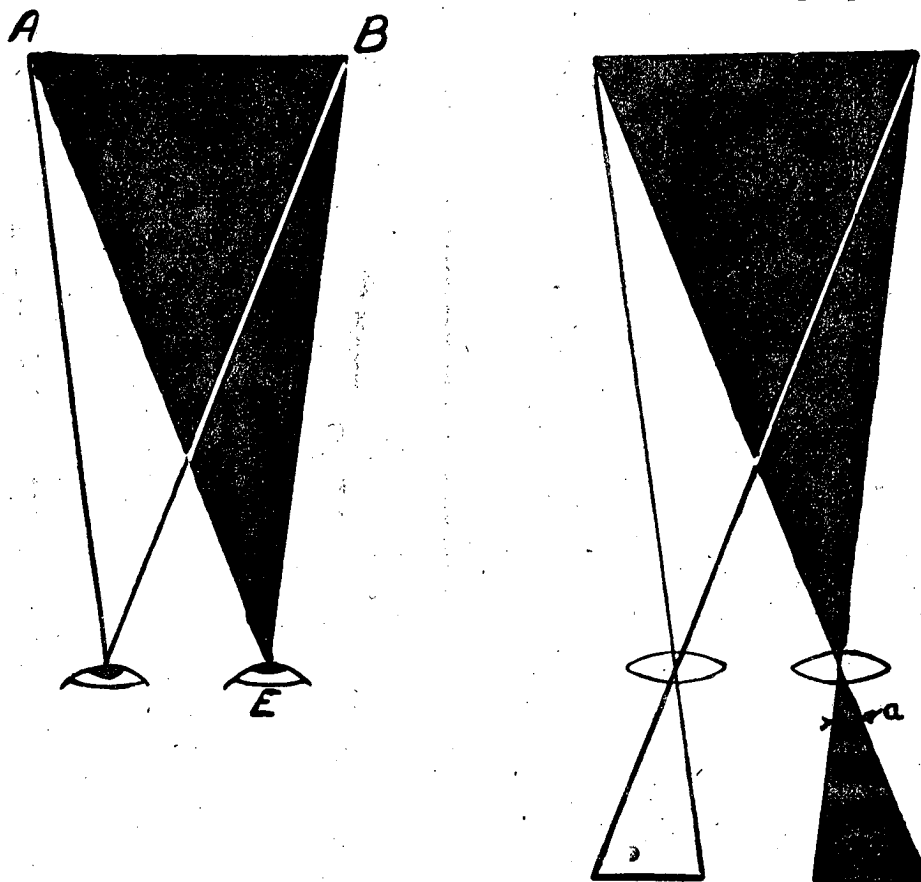



Fig. 1.

crofoto, la distanza degli obbiettivi può essere diminuita, come viceversa per oggetti molto lontani, per esempio per riprese di astri, tale distanza può essere molto aumentata.

Il Norling, svolgendo considerazioni tra l'angolo di ripresa ottica e l'angolo visuale, ha dedotto che l'angolo a sotteso dall'obbiettivo di una delle macchine da stereopresa è dato dalla relazione:

$$tg.\ \tfrac{1}{2}\,a = d/2f$$

in cui f è la lunghezza focale dell'obbiettivo e d è uguale alla dimensione del quadro nel senso orizzontale.

L'angolo sotteso dall'immagine proiettata deve essere a sua volta eguale ad a. Ciò è illustrato in fig. 1 nella quale si vede come l'angolo AEB della visione naturale è eguale all'angolo a dell'immagine proiettata.

Circa un anno fa in America è stato proiettato al pubblico il primo stereofilm veramente soddisfacente. In esso vi erano degli effetti speciali ottenuti per mezzo di vari artifici. Basti pensare che, circa 13.000 fotogrammi erano stati ripresi con la marcia « a passo uno ». Il procedimento usato in tale film è precisamente il seguente:

Si sviluppano due negativi, di cui il primo porta il quadro destinato all'occhio destro e l'altro al sinistro. I positivi sono proiettati con luce polarizzata per mezzo di appositi filtri. Questi filtri sono posti direttamente sul sistema ottico di proiezione; i proiettori usati sono equipaggiati con archi

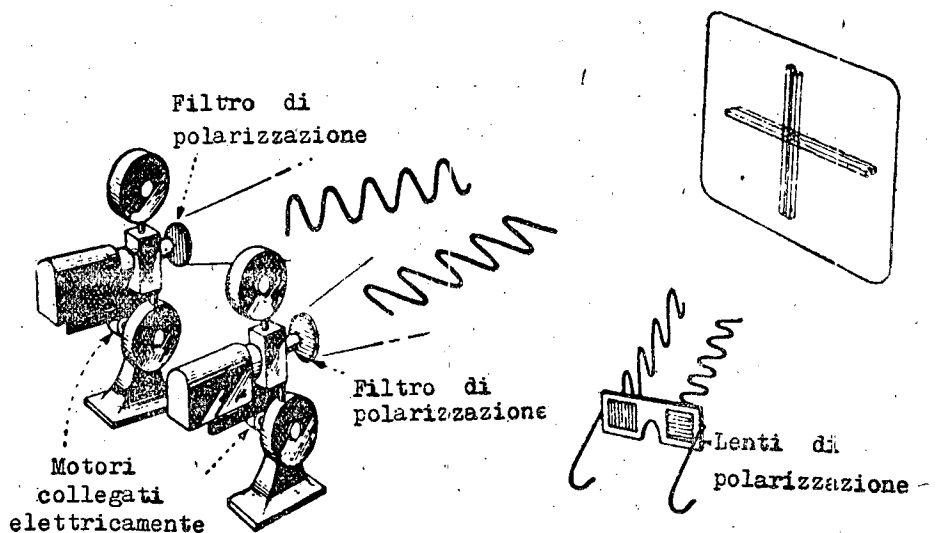



FIG. 2.

ad alta intensità (120 A) e mossi da motori accoppiati elettricamente. Mediante un sistema speciale la partenza avviene rigorosamente al punto stabilito; gli otturatori lavorano esattamente nello stesso tempo, mentre il collegamento elettrico tra i motori assicura il più rigoroso sincronismo.

È da notare che la qualità del materiale dello schermo deve essere tale da non distrurbare la polarizzazione allorchè viene usata luce polarizzata. Gli schermi ordinari o quelli « a perline di vetro » o altri a superficie scabra non sono adatti e devono assolutamente essere proscritti. Lo schermo migliore è quello ricoperto d'alluminio in polvere; la lacca d'alluminio non deve però contenere nessuna mistura di colore.

La larghezza standard degli schermi non è la più adatta per la stereoproiezione. La fig. 2 mostra un esempio di stereoproiezione a luce polarizzata con due macchine. L'asse di polarizzazione del proiettore di sinistra è verticale, quello di destra è orizzontale. I filtri degli occhiali polarizzati sono tali che quello verticale polarizza la luce dell'occhio sinistro e quello orizzontale polarizza quella dell'occhio destro.

Trascuriamo per ora di parlare di altri ritrovati che, per quanti suggestivi, non sono suscettibili di applicazioni pratiche.

I libri

Willy Tappolet: *Arthur Honegger*, traduzione francese dal tedesco di Hélène Breuleux, prefazione di Arthur Hoérée, edizione « De La Babonnière à Boudry », Neuchatel (Suisse).

Questo nuovo libro che commenta in maniera meticolosa l'attività prodigiosa del musicista Arthur Honegger, merita interesse nel campo cinematografico essendovi pagine dedicate alle numerevoli composizioni di Honegger per film e alle sue idee in proposito.

Il fecondo artista, autore di *Roi David* e *Pacific 231* non è rimasto indifferente alla radiofonia e al cinematografo. Egli ha composto un'illustrazione musicale curiosissima per il « mistero radiofonico » di Carlos Larrande: *Le Douzième coup de minut;* lo stesso Honegger in collaborazione con M.me Autant-Lara dirigeva la trasmissione diffusa per la prima volta dalla Radio-Coloniale di Parigi. In occasione del decimo anniversario della Radio Génève il musicista acconsentiva inoltre di comporre per la circostanza l'opera *Radio-panoramique* che otteneva grande successo.

Le immense prospettive del cinematografo sonoro attraggono presto l'attenzione del musicista impressionista. Egli collabora con Abel Gance nella realizzazione del film *La Roue* in cui una locomotiva ha quasi la parte di personaggio. In questo film la musica ha una certa attinenza con il *Pacific;* ma più interessante è la composizione che Honegger ha fatto per il *Napoleone* dello stesso regista Abel Gance. Dello spartito per piccola orchestra, gli otto pezzi: *Calme, Romance de Violine, Danse des Enfants, Interlude et Finale, Chaconne de l'Impératrice, Napoleon, Les ombres, Les Mendiants de la Gloire*, di uno stile conciso e grazioso, sono stati in seguito eseguiti per Radio.

Con l'avvento del sonoro, Honegger dedica al nuovo problema uno studio profondo: *Du cinéma sonore à la musique réelle* apparso nel primo numero della rivista *Plans* (Parigi, gennaio 1931), riprodotto su *Dissonances* (Ginevra, febbraio 1931) e su *Appoggiature* (Mulhouse, maggio 1931). Con acutezza di osservazioni, il musicista sostiene in questo scritto la possibilità come il film sonoro possa assurgere ad opera d'arte; un'opera in cui la musica, le immagini e i dialoghi formino un'unità armoniosa. Il montaggio cinematografico, secondo le osservazioni di Honegger, si basa su di un principio interamente diverso dalla composizione musicale. Mentre la musica esige una continuità ed un

logico sviluppo di note, il montaggio del film è fatto di contrasti e di opposizioni. Nel film sonoro è necessario che la musica e i rumori s'integrino alle immagini per rafforzarle e completarle. Ed ecco il problema: si tratta di fare coincidere due montaggi di natura differente che hanno regole diverse. Più esattamente, l'uno ha regole precise mentre l'altro cerca le sue. Dai balbettamenti, il cinema sonoro può raggiungere un linguaggio proprio, ma a condizione che venga realizzata un'unione tra il linguaggio visivo e il linguaggio musicale. Tale sintesi potrà dare quindi la « naissance d'un art curieux, s'adressant en même temps, et à qualité égale, à deux sens ».

Fin d'allora Honegger prevedeva come un giorno la musica potesse ispirare la creazione di film, essendovi tra cinema e musica rapporti più attinenti che tra cinema e letteratura. Infatti già erano stati realizzati per lo schermo *L'apprenti Sorcier* di Paul Dukas, il *Bolero* di Maurice Ravel e *Pacific 231*. Le previsioni di Honegger non hanno errato poichè in seguito parecchi film sono stati ispirati da opere musicali. Il film *Pacific 231* realizzato in Russia e proiettato a Parigi nel novembre 1932 al cinema Falguière, è la trasposizione visuale del movimento sinfonico. Arthur Hoérée, uno dei migliori conoscitori della tecnica del film sonoro, autore dell'interessante studio: *Essai d'Esthetique du Sonore* (Revue Musicale, dicembre 1934) così commenta il film: « Durante l'esecuzione del famoso movimento sinfonico *Pacific 231* si sviluppa parallelamente su lo schermo, quasi sempre per sovrimpressione, la rappresentazione orchestrale dell'opera e la visione che essa suggerisce. Gli archi dei violini si confondono con le bielle della locomotiva, il flautetto con il fischio (la valvola) la tuba con il fumaiolo. Al ritmo uditivo corrisponde il ritmo delle immagini, al patetico sonoro la patetica della macchina, alla progressione musicale d'accelerazione del mostro d'acciaio di cui si vede la corsa folle nella notte ».

Honegger scopre nuovi orizzonti al film musicale. Il film sonoro può, secondo lui completare benissimo la musica apportando un senso reale; poichè la musica è attualmente l'arte che non ha un senso reale. L'opera creata dal cervello e dal cuore dell'artista non viene mai percepita chiaramente dagli ascoltatori. Infatti, la maggior parte degli uomini hanno della musica un'immaginazione prevalentemente visiva, mentre i musicisti hanno un'immaginazione più uditiva che visiva. (Si legga a proposito il libro di Renato Parente: *La musica e le arti*, edito da Laterza, Bari). La musica può in una certa misura essere percepita dai musicisti così come è stata emessa, ma in generale si limita a suscitare immagini o impressioni, a ciascuno differenti. Perchè la musica non ha una rappresentazione reale, concreta, percettibile ed identica per tutti. « Le cinéma sonore la lui donnera peut-être... ».

La speculazione filosofica pura non ha per Honegger che un valore relativo. Se il musicista esprime delle opinioni stabilisce però dei principî. Nel film *La separation des Races* o *Rapt* realizzato nel 1934, la partitura musicale composta in collaborazione con Arthur Hoérée, costituisce un capolavoro dell'arte cinematografica. Lo scenario tratto da un romanzo di C. F. Ramuz, pubblicato nel 1922, svolge con tono grave e sobrio, l'eterno conflitto di razza tra due paesi di diversa religione e diversa lingua, Oberland bernese e Valais,

situati su due versanti di una montagna. La morte di un cane provoca la tragedia. Per vendetta un pastore di Valais rapisce una fanciulla dell'altro paese e la fa prigioniera nella sua casa. A poco a poco però l'odio si trasforma in ammirazione e in amore. La semplice vicenda ha un finale molto drammatico. Con la complicità di un idiota del villaggio, la fanciulla dà fuoco alla casa ma lei stessa perisce in mezzo alle fiamme. Dimitri Kirsanoff, intelligente regista di *Ménilmontant*, di *Sables* e di *Brumes d'Automne*, ha trasportato con molto rilievo dalle pagine del libro la vita rude e semplice del villaggio creando un'atmosfera di poesia in cui protagonista principale è la montagna « qui est l'espace en hauter ». I personaggi parlano piano, dominati dalla natura grandiosa inaccessibile che li circonda, i dialoghi sono molto limitati. Ciò che contraddistingue *Separation de Races* dai film sonori, è la partitura geniale espressiva e originale ideata dai due musicisti. È interessante notare come è stato diviso il compito. Honegger ha musicato le scene bucoliche della pace campestre e delle patriarcali abitudini, Hoérée ha svolto la parte drammatica, veemente. La colonna musicale del film è riuscita talmente bene che lo stesso Honegger riconosce: « La partition de Rapt remplit toujours son rôle evocateur et use au surplus d'innovations qui marquent une date dans l'histoire du film sonore ». Egli sottolinea infatti come la musica possa avere nel film una rara forza d'evocazione per cui molte parole potrebbero essere evitate se sostituite da una frase musicale che tutto il mondo può sentire e comprendere.

Dopo *Rapt*, Honegger compone un'importante partitura per *Les Miserables* di Victor Hugo, regia di Raymond Bernard. Il musicista, uomo di teatro per eccellenza, era proprio dedicato per illustrare la vasta epopea liberale del 1830. Egli ha saputo creare un'atmosfera epica sottolineando gli episodi essenziali, intensificando il dinamismo dell'azione dando il tono esatto a ciascuna scena con note giuste, senza vane complicazioni o imitazioni troppo fedeli e sterili. La nostalgia melodica del sassofono segue il cammino del galeotto Jean Valjean. La lotta interiore di questo uomo, tra la sua coscienza e l'affetto, è resa con un tema pertinente, penetrante e progressivo nella corsa disperata nelle fogne della città. Varia, sensibile e unita la partitura ha un tessuto perfetto in tutto il film. Il critico Charles Koechlin ha considerato la musica di Honegger « ... une des meilleurs partitions qu'on ait écrite jusqu'à maintenant ».

Dopo aver scritto la musica per *Rapt* e *Les Miserables*, Arthur Honegger diviene ben presto il ricercato fornitore di musica per lo schermo francese. Ecco nell'ordine cronologico i film in cui la musica è stata da lui composta:

L'idee, disegno animato di Berthold Bartosch, dalle vignette di Frans Masereel. Questo film di carattere sociale in cui la tesi appare però poco chiaramente, è notevole soprattutto per la tecnica e la novità dell'argomento. I disegni animati che generalmente sono umoristici o caricaturali, al contrario in *Idee* sintetizzano la realtà sotto forma di pittura moderna.

Cessez le Feu (*Amis comme autrefois*), soggetto di Kessel, regia di Jacques de Baroncelli, svolge l'amara vicenda dei combattenti nel dopoguerra, uomini colpiti dalla miseria e dalla demoralizzazione. L'atmosfera dell'armi-

stizio nella parte in cui si uniscono i canti patriottici con le canzoni di voga, è particolarmente emotiva.

Crime et Châtiment dal romanzo di Dostoievsky, regia di Pierre Chenal.

Le Démon de l'Himalaya, documentario romanzato di Gustav B. Diehl, suggerito dalla spedizione del professore Dyrenfurth avvenuta nel 1932. La musica di Honegger impressa sulla pellicola in Germania è di una coloritura di bell'effetto.

L'equipage, soggetto di Joseph Kessel, regia di Anatole Litvak, ci riporta ai drammi sentimentali provocati dalla guerra. La tradizione, o diremo meglio l'uso convenzionale per cui la musica nei film debba cominciare e finire maestosamente e forte quand'anche l'argomento della vicenda non lo richieda, non viene seguito da Honegger. In *L'equipage* egli conclude con un lungo decrescendo con effetti sonori di chiaroscuro, precisamente nella scena che segna la fine della guerra. Nella musica si sovrappongono con diverse variazioni e tonalità rilievi della *Marseillaise,* la *Madelon, Tipperary,* ecc., mentre si dirada il rumore della folla festante. Il momento è drammatico e desolante: alla fine della festa vi è chi piange coloro che non ritorneranno più.

Les Mutinés de l'Elseneur, tratto dal romanzo di Jack London, regia di Pierre Chenal, narra l'aspra vita dei marinai di un veliero durante l'ultimo funesto viaggio. L'atmosfera tragica del film è annunziata con audacia da un preludio sinfonico di un linguaggio triste.

In *Mayerling,* regia di Litvak, la musica scritta in collaborazione con Maurice Jaubert (il compositore di *Alba tragica*) ha un carattere diverso dalle precedenti composizioni, ma la progressione è resa con molta sicurezza e efficacia.

Interessanti movimenti musicali sono nella partitura del film *Nitchevo,* regia di Baroncelli, evocanti un dramma d'amore che si svolge in un sottomarino.

In *Anne-Marie* (*Una donna ardita*), soggetto di Antoine de Saint Exupery, regia di Bernard, vi è una scena in cui la musica di Honegger raggiunge un'espressione particolarmente aderente all'azione. Un'aviatrice e un ingegnere aeronautico (Annabella e Pierre Richard Willm) corrono felici oltre i confini dell'aerodromo, perchè innamorati uno dell'altro. Il cielo è festevole di nuvolette bianche; la musica s'integra alle immagini cantando amore.

Nel 1937 Honegger scrive la musica per due film di spionaggio: *Marthe Richard au service de la France* di Raymond Bernard, *Mademoiselle Docteur* di G. W. Pabst. In seguito egli collabora con Darius Milhaud per il film *La Citadelle du Silence* di Marcel l'Herbier. Nello stesso anno compone la musica per *Regain* scenario desunto a cura di Marcel Pagnol dal romanzo di Jean Giono. *Regain* offriva al musicista certe analogie col film *Rapt.* In luogo del paesaggio montuoso vi sono i luoghi caratteristici della Provenza che hanno nella vicenda cinematografica un ruolo importante. Il tema è appunto

nel vincolo che unisce l'uomo alla natura della terra dolce e aspra, veemente e generosa.

Nel documentario *Visage de la France*, regia di Vignaud (da non confondere con *Visages de France* di Kirsanoff) la composizione musicale ha pregio fra l'altro per la canzone *Jeunesse* su testo di Paul Vailland-Couturier.

Per il film *Miarka, la fille à l'ours*, soggetto di Richepin, regìa di Jean Choux, Honegger si è avvalso per la partitura musicale della collaborazione di Tibor Harsawyi eccellente compositore ungherese.

Nel 1937 egli scrive ancora tre film in collaborazione con Arthur Hoérée: *Liberté* di Jean Kemm, che rammemora la vita dello scultore Bartholdi, autore della statua della Libertà di New York;*Passeurs d'hommes* di René Javet, film d'azione e di peripezie movimentate di vita eroica; *Les Bâtisseurs* di Jean Epstein, documentario sulla storia della costruzione e del sindacato del bastimento per il quale Honegger ha composto un inno: *Les Gas du Bâtiment*. Infine, Honegger ha effettuato a Londra nel 1938 la colonna musicale per il film *Pygmalion* di Bernard Shaw, regia di Antony Asquith e Leslie Howard; quindi progetta con Hoérée la partitura per il film *L'or dans là montagne*, tràtto dal libro *Farinet* o *La Fausse monnaie* di Ramuz, regia di Max Haufler.

La produzione musicale di Honegger per il cinematografo tutt'ora continua, sempre con pregevoli qualità nelle creazioni di temi, frasi e dissonanze che esprime con semplicità di mezzi e con un minimo di note raggiungendo artistici effetti sonori.

Riteniamo sia stata cosa utile pubblicare un libro come questo in cui, forse per la prima volta, viene documentata l'opera di un musicista a favore del cinematografo, a tutto vantaggio dell'una e dell'altra espressione artistica che tendono a raggiungere sullo schermo un linguaggio comune, così come è nel pensiero di Arthur Honegger.

EDMONDO CANCELLIERI

I film

DORA NELSON

Paese d'origine: Italia - *Produzione*: Urbe Film - *Regista*: Mario Soldati - *Direttore di produzione*: G. V. Sampieri - *Riduzione e sceneggiatura di* Mario Soldati e Luigi Zampa - *Operatore*: Anchise Brizzi - *Scenografo*: Pino Viola - *Musica di* Felice Montagnini - *Interpreti*: Assia Noris, Carlo Ninchi, Nino Crisman, Luigi Cimara, Miretta Mauri, Carlo Campanini, Massimo Girotti - *Distribuzione per l'Italia*: Industrie Cinematografiche Italiane.

Dora Nelson è il rifacimento di un film francese, interpretato nella doppia parte della grande attrice e della sosia commessa di negozio, da Elvire Popesco, la quale dimostra un'età maggiore di quella di Assia Noris: il che giustifica l'atteggiamento del principale personaggio maschile. È costui un ingegnere, padre di una fanciulla che sta per andare a nozze. Per salvare la forma è necessario che Dora Nelson, seconda moglie dell'ingegnere, partecipi come « buona sposa e buona seconda madre » alle riunioni pre-matrimoniali, affinchè i parenti dello sposo diano il loro consenso al matrimonio.

Ma Dora Nelson ha un temperamento bizzarro: ha convegni con un principe che poi si scopre essere falso e istituito dal marito di lei che ella credeva morto, il quale vuole fare le sue vendette, e si dimentica della figlia di suo marito nonchè del film che sta interpretando. Ad un tale viene l'idea di sostituirla con una sosia che egli conosce. La sosia, ragazza timida e modesta, la sostituirà nel film e come compagna dell'ingegnere fino al giorno in cui la figlia di questi si sposa. Ma, a questo punto scoperto il trucco del principe e la esistenza del primo marito di Dora Nelson, l'ingegnere essendo libero da ogni legame, chiede alla sosia di Dora Nelson di sposarla; e va alle sue terze nozze. Il difetto del film consiste proprio in questo soggetto: la figura dell'ingegnere può, date le soluzioni, riuscire non del tutto coerente; infatti ora egli è padre, ora è innamorato galante. Si sarebbe potuto vantaggiosamente evitare tale soluzione, facendo sì che l'ingegnere fosse più giovane, scapolo e senza figlie; e che egli stesse per sposare Dora Nelson; ma i genitori di lui non ammettono che lui sposi un'attrice; egli vuol dimostrare che Dora è una buonissima fanciulla, ma, all'annunciata visita dei genitori che vengono da un castello di provincia, Dora fugge. A questo punto egli scopre la sosia ecc.

Ma non è questo il luogo di suggerire nuove soluzioni per un soggetto; si vorrebbe dire soltanto che, quando dei produttori hanno l'intenzione di rifare un film straniero e ne acquistano i diritti riservandosi di modificare come vogliono il soggetto originale (infatti la mancanza di ogni indicazione nei titoli di testa del film dimostra questo), dovrebbero non prendere il soggetto come oro colato ma studiarne la struttura specie in rapporto ai nostri attori. Infatti, da un punto di vista meramente posciadistico, si potrebbe accettare la soluzione francese; ma se al posto di Elvire Popesco c'è Assia Noris così graziosa e giovanile anche quando fa la bisbetica attrice, il finale non può persuadere, nonostante che Carlo Ninchi faccia di tutto per

apparire giovane. Mario Soldati non ha manifestato eccezionali doti di regia, nè insolite soluzioni, forse perchè attenuto al testo originale, o comunque a quel tipo corrente di realizzazione oggi in voga in Italia per questo genere di film. Comunque bisogna dire che l'ambientazione è accurata, che la direzione degli attori è accorta; oltre ai suddetti appaiono nel film Nino Crisman nella parte del falso principe, Luigi Cimara nella parte del primo marito dell'attrice, Carlo Campanini in quella di un personaggio il quale, innamorato della sosia, la confonde sempre con Dora e segue ora l'una ora l'altra equivocando continuamente.

LA MIA CANZONE AL VENTO

Origine: Italia - *Casa di produzione*: S.A.F.A. - *Direttore di produzione*: Carlo Bugiani - *Soggetto di* Mura - *Regia di* Guido Brignone - *Sceneggiatura*: S.A.F.A. - *Operatore*: Arturo Gallea - *Musica*: brani di opere di Giuseppe Verdi, Giacomo Puccini, Ruggero Leoncavallo - *Canzoni di* C. A. Bixio *e* N. Valente - *Scenografo*: Ottavio Scotti - *Montaggio di* Fernando Tropea - *Interpreti*: Giuseppe Lugo, Laura Nucci, Dria Paola, Pina Renzi, Adele Mosso, Franca Dominici, Ugo Ceseri, Guglielmo Sinaz, Franco Coop, Roberto Bruni, Giacomo Almirante, Claudio Ermelli, Vasco Creti, Giampaolo Rosmino, Arnaldo Firpo - *Metraggio*: m. 2300 - *Distribuzione per l'Italia*: E.N.I.C.

La sceneggiatura del soggetto *La mia canzone al vento* è anonima, dovuta a ignoti collaboratori della S.A.F.A.

È ormai nota la nostra contrarietà verso questi sistemi peregrini che vietano di sapere certi nomi di coloro che contribuiscono alla realizzazione del film. Taluni produttori ritengono sia superfluo far apparire sullo schermo i nomi degli sceneggiatori, ma non omettono i segretari di edizione, di produzione e di altre branche. Eppure il lavoro tecnico e artistico degli sceneggiatori è molto più importante dell'azione che svolgono i segretari. Inoltre, la presentazione sullo schermo dei nomi degli sceneggiatori determina giusti riconoscimenti e stabilisce infine delle responsabilità.

La mia canzone al vento denota infatti un difetto di sceneggiatura la cui responsabilità andrebbe opportunamente appurata.

Un celebre tenore è destinato a trascorrere un'intera giornata in casa del vincitore di una lotteria cui il premio più ambito è appunto la possibilità di ospitare il famoso cantante. Costui, per una capricciosa circostanza, decide di andare in incognito il giorno prima al paese cui è stato destinato. Durante il viaggio egli incontra la figlia del capostazione di Mezzocampo, un paese d'Italia certamente immaginario come ormai è d'uso nella fantasia dei nostri cineasti. La graziosa signorina (Dria Paola) è di ritorno dalla vicina città dove ha fatto alcune spesucce in occasione dell'ambito piacere di ospitare in casa sua il tenore della lotteria.

Lei si dichiara molto entusiasta e felice di poter conoscere personalmente il celebre tenore in circostanze così favorevoli. Il compagno di viaggio si compiace di rimanere in incognito e ne approfitta per denigrare se stesso e la propria voce. Ma la ragazza difende vivamente la voce impagabile del suo tenore. Nonostante il frastuono del treno in corsa, il tenore coglie l'occasione per cantare alla ragazza la *Canzone al vento*, da cui il film trae il titolo. Strano, la signorina ha dichiarato di apprezzare la voce del suo tenore attraverso le trasmissioni di opere alla radio, ma ora non la riconosce. Può darsi che la voce diretta abbia altro timbro ed altra sonorità; può darsi che il frastuono del treno inganni. Ma la piena assurdità della situazione è nella scena in cui il tenore, ancora in incognito, in casa del capostazione canta alla ragazza un'altra canzone composta dal fidanzato di lei. L'identità della voce non viene nemmeno stavolta riconosciuta nonostante che qualche minuto prima si fosse sentita al grammofono *La Mattinata* di Leoncavallo sempre della stessa voce.

Si noti che nel costruire la sceneggiatura del film si è avuto cura di far sì che gli altri personaggi non facciano distinzione tra la voce del tenore attraverso il grammofono e la voce diretta dello stesso tenore. Non capiamo quindi perchè gli anonimi sceneggiatori abbiano voluto creare una situazione

inconsistente così evidente. Dubitiamo che la scrittrice Mura nell'ideare il soggetto di questo film abbia dato motivo a questa edificante trovata. Comunque, il regista doveva prima degli spettatori considerare l'inammissibilità della situazione da noi accennata.

Le virtù canore di Giuseppe Lugo sono profuse senza risparmio. Su 2300 metri, metraggio del film, più della metà fa sentire la voce del tenore, oltre che ne *La Mattinata* di Leoncavallo, in un lungo pezzo de *La Bohème* di Puccini e di *Luisa Miller* di Verdi, e nelle canzoni moderne di Bixio e Valente. Durante il canto la macchina da presa ha inquadrato qua e là a caso onde poter coprire il metraggio della colonna sonora. È evidente pertanto la fatica del montatore per ovviare alla meglio alla povertà della sceneggiatura. Le ripetizioni dei piani medi e primi piani di personaggi che ascoltano estatici o danno segno di ammirazione sono pesanti e dànno motivo a manifestare vieppiù la recitazione abbastanza manierata degli attori. I quadri di Claudio Ermelli con la pipa in bocca, mentre anch'egli è in ascolto, sono particolarmente inefficaci; i primi piani di queste inquadrature non hanno nemmeno accordo nel montaggio con gli altri piani nei quadri che seguono o precedono.

Nel film vi è qualche piccola trovata: l'azione della guardia municipale del paese che di nascosto riempie il fodero della pistola con dei pasticcini che sono sul tavolo della sala di ricevimento in onore del tenore; le fotografie del tenore in costume di scena, truccate, che allontanano dal cantante il timore di scoprire l'incognito; il coro dei ragazzi che si sovrappone al discorso di Franco Coop. Ma lo svolgimento della vicenda è nel complesso povero d'interesse.

Come nel film *Vivere!*, protagonista Tito Schipa, anche in *La mia canzone al vento*, il tenore Lugo in certe scene agisce davanti all'obbiettivo come un propagandista di chissà quale felicità. La scena in cui il tenore canta allegramente guidando l'automobile in gara col treno in corsa, è davvero stupefacente.

Laura Nucci in questo film è spigliata, ma denota sensibilmente una dizione cui fa difetto un'espressione gradevole ed una impostazione giusta. Il nuovo attore Roberto Bruni oltre che impaccio mostra di avere bisogno di molta scuola prima di agire davanti alla macchina da presa e prima di parlare davanti al microfono. Non basta avere un bel volto per diventare di colpo attore cinematografico. Dria Paola ha qualche accento di buona recitazione; ma siamo convinti che questa nostra attrice potrebbe assumere parti più notevoli se venisse impiegata con più intelligenza. Guglielmo Sinaz in qualche quadro ripete gesti e mimica che in *Luciano Serra Pilota* ebbero successo, ma in altre scene esagera nelle espressioni come gli altri attori di questo film.

ALBA TRAGICA
(LE JOUR SE LÈVE)

Paese d'origine: Francia - *Casa di produzione*: Sigma - *Produttore*: Frogerais - *Direttore di produzione*: Paul Madeuse - *Regista*: Marcel Carné - *Soggetto di* Jacques Viot - *Sceneggiatura di* Jacques Prévert e Marcel Carné - *Musica di* Maurice Jaubert - *Operatori*: Curt Courant e Bac - *Scenografo*: Trauner - *Aiuto regista*: Walter - *Fonico*: Petitican - *Montaggio di* René Le Hénaff - *Interpreti*: Jean Gabin, Jules Berry, Arletty, Jacqueline Laurent - *Casa di doppiato*: Fono Roma - *Direttore per la versione italiana*: Sandro Salvini - *Distribuzione per l'Italia*: Colosseum.

Alba tragica, come altri film francesi, ha uno sviluppo narrativo con rievocazioni ottenute mediante *dissolvenze incrociate*. Il primo passaggio, dal tempo presente all'inizio dell'azione ai primi momenti determinanti il preludio della tragedia, è stato effettuato oltre che con l'incrocio delle immagini anche con effetti sonori.

Francesco (Jean Gabin), dopo aver ucciso un uomo in circostanze ignote, si è barricato nella sua stanzetta, opponendo accanita resistenza all'intervento immediato della polizia. Egli è ossessionato non dal pericolo, ma dai ricordi che lo assillano. Si direbbe che prima di arrendersi alla giustizia, egli senta il bisogno di rivivere, attraverso il

ricordo, i fatti e le circostanze che lo hanno reso omicida. L'uomo cammina su e giù con lo sguardo fisso nel vuoto, nel passato. La musica di Maurice Jaubert s'integra all'azione con un motivo grave sincopato, inesorabile, ma appena percettibile. Francesco si avvicina alla finestra; guarda giù nella piazzetta ove la folla è accorsa per assistere al singolare spettacolo della caccia all'assassino. Dopo il *campo lungo* della piazza gremita di folla è inserito il *primo piano* di Francesco che guarda; quindi segue un altro quadro della piazza con inquadratura dall'alto come prima. Per *dissolvenza incrociata* la piazza si trasforma agli occhi del protagonista: è lo stesso luogo, ma deserto, al crepuscolo dell'alba. L'obbiettivo *panoramicando* inquadra non molto lontano le ciminiere in controluce di una fabbrica verso la quale si dirigono lunghe file di operai in bicicletta. Fischia la sirena. Lo stesso opificio viene inquadrato più da vicino, mentre un treno passa sbuffando fumo bianco. La colonna sonora fonde il rumore del treno con il frastuono nell'interno della fabbrica dove Francesco, paludato con grande maschera, lavora sui stampi di sabbia. La donna, causa della tragica vicenda del film, viene presentata subito nei primi quadri della rievocazione. Essa è una graziosa fioraia di nome Francesca (Jacqueline Laurent). Nel primo periodo vengono anche presentati gli altri due personaggi importanti della vicenda: il signor Valentin, cinico e subdolo, ammaestratore di cani e la compagna di questi, Clara (Jules Berry e Arletty).

Un elemento sonoro introduce nel preludio un sintomo che viene accennato con insistenza. Nei dintorni della piccola città industriale, in una stradicciuola parallela ad una linea ferroviaria, è la modesta casa di Francesca. È sera. Francesco giunge in bicicletta; fischia piano. Subito la porta si apre. La fanciulla lo fa entrare in casa. Non è certamente la prima volta che i due giovani hanno occasione di stare insieme, ma questa è la prima volta che a Francesco è concesso di entrare in casa di lei. Francesca è orfana, vive sola. Egli ha tentato più volte di fare pressioni su di lei, ma la donna ha resistito ai desideri dell'uomo. Essa ha paura di lui, tuttavia permette che Francesco abbia l'occasione di manifestare ancora il suo volere. Ma Francesca ancora una volta si rifiuta dicendo esplicitamente: — No. Non è da molto che io ti conosco. — Egli fa dei progetti ma inutilmente. Essa lo prega di andar via perchè ha un appuntamento con un altro uomo. La gelosia si manifesta subito ma in maniera contenuta; comunque egli incomincia a considerare con sospetto la civetteria di lei. Nell'andar via, in procinto di pedalare la bicicletta, egli viene preso vieppiù dal dubbio. Nella strada si sente distintamente l'abbaiare di un cane. L'operaio si nasconde. Passa un treno di cui si vede soltanto il fumo. Egli segue da lontano la fanciulla, mentre il grido del cane si fa ancora sentire. Dopo questa scena l'azione continua nell'interno di un caffè dove su di un piccolo palcoscenico si esibisce il giocoliere Valentin con i suoi cani. Questi è l'uomo che spingerà Francesco al delitto. Il grido del cane nella scena della strada, oltre che ad aggiungersi agli altri elementi ambientali, ha una relazione sintomatica con il sospetto dell'operaio e con la presentazione dell'ammaestratore di cani.

La prima rievocazione si conclude nel caffè concerto dopo lo spettacolo dei cani. Rivediamo Francesco, nell'oscurità della notte, vicino ai vetri della finestra perforati dalle pallottole. Egli appare calmo. Regista ed attore hanno collaborato d'accordo alla creazione di un personaggio non comune, mediante azioni incisive. Francesco è un tranquillo operaio che non trascura occasione di trarre piacere da avventure amorose, ma non lo si direbbe capace di uccidere. Al delitto egli viene portato in un momento di parossismo, istigato crudelmente dal nemico, Valentin, che gli pone l'arma a portata di mano. Dopo l'azione delittuosa, Francesco mostra di essere incosciente di quanto è accaduto. Egli borbotta con se stesso. La mano che ha impugnato la rivoltella sparando al ventre di Valentin, dopo poco svolge dalla carta una cravatta nuova appena comprata e l'appende con cura. Raccatta da terra un orsacchiotto felpato. Egli l'aveva preso in casa della fioraia. Facendo

ridere la ragazza egli si era mirato allo specchio sostituendo la sua mano all'orecchio mancante del piccolo orso. Dopo il delitto Francesco ripete il gesto scherzevole ancora davanti alla specchiera. In seguito frantumerà lo specchio in preda a violenta reazione contro se stesso. Egli si specchia più volte, come gli uomini in procinto di ammattire, ma si guarda come volesse considerare se stesso. Fuma continuamente ed allorchè non ha più fiammiferi per accendere l'ennesima sigaretta, egli smania e si lascia vincere dal nervosismo, fino ad urlare contro gli agenti che continuano a sparare.

L'indole pacifica di Francesco è riconosciuta da tutti gli inquilini del casamento dove è avvenuto il delitto.

Nella prima rievocazione, egli beve del latte. Un altro operaio beve invece del vino rosso. Francesco non ha avuto mai rapporti con la polizia, ma durante l'assedio egli si rivela abilissimo nella difesa. Nel momento in cui le pallottole della polizia bersagliano con un nutrito fuoco continuo la serratura della porta, egli con uno sforzo straordinario riesce a spingere un grosso armadio davanti alla porta. Un battente del mobile si apre all'ultima spinta. Nell'interno è affisso un foglio con le prescrizioni concernenti le cure da seguire pel suo mestiere pericoloso. Di fuori i gendarmi continuano a sparare, ma egli continua a leggere con triste ironia le prescrizioni che hanno fine con le parole: « bere del latte... ».

Quest'uomo che nella sua vita è stato un uomo onesto ora, nonostante il rispetto delle norme è in una situazione senza scampo.

Una breve parentesi di felicità è concessa in una scena. Francesco e l'operaia sono nella serra in cui abbondano fiori. La fanciulla ha motivo di biasimare Francesco che ormai convive con Clara. Ma egli delude la insinuazione dicendo di amare soltanto lei, Francesca. In seguito ad una spiegazione esplicita della ragazza che manifesta simpatia e ammirazione per Valentin; constatando quanto sia sincera la gelosia di Francesco essa promette che non rivedrà più l'ammaestratore di cani. I due innamorati sono abbracciati, sdraiati sulla paglia, circondati dai fiori. Con gesto semplice egli porta la mano nell'interno della blusa della donna toccandole il seno. Essa lo guarda e lascia fare. Uno spillo tiene chiusa la blusa al petto, ella lo toglie.

Le altre cinque rievocazioni che seguono la prima, s'incrociano in prevalenza sull'immagine dell'armadio spinto dietro alla porta. Con *dissolvenza incrociata* il mobile scompare, ritornando al suo posto. La terza rievocazione avviene attraverso la trasformazione di un medaglione che nella vicenda rappresenta un elemento importante significativo che spinge alla gelosia e al sospetto. Lo stesso medaglione viene gettato dalla finestra dal protagonista, ormai alla fine dei ricordi. L'ultima evocazione avviene mentre Francesco ha in mano la rivoltella e la guarda con determinazione di sopprimersi. Rialza la testa: Gli pare di sentire la voce di Francesca che ripete la piacevole frase: — Andremo insieme a raccogliere lillà.

Ed ecco la seconda ed ultima visione di felicità: Per una strada, Francesco e Francesca in bicicletta pedalano lietamente, uno accanto all'altro. Egli ha il braccio sulla spalla di lei. Essi portano magnifici mazzi di lillà. La visione scompare. Francesco torna a guardare la rivoltella mormorando: « ... i lillà! ». Sul tetto un gendarme riesce con precauzione a portarsi all'altezza della finestra della camera di Francesco. Giù la folla guarda immota in alto. L'agente scaglia dentro la finestra una granata di gas, ma il lancio è preceduto per un attimo da una detonazione. Francesco ha sparato contro di sè, mortalmente. Il gas invade la stanza. Il corpo è avvolto da volute, formando — dice la sceneggiatura — « comme un amoncellement de nuages dans un ciel ». Improvvisamente prorompe il suono della sveglia. È l'ora in cui l'operaio era abituato ad alzarsi per andare al lavoro. Con questo effetto sonoro molto suggestivo il film ha fine.

Alba tragica, come altri film francesi, è l'esaltazione artistica di una mentalità amara che trae origine da certa letteratura d'oltrealpe in voga fin dai tempi di Emile Zola. Il compiacimento per il canto triste, privo di uno squarcio di felicità finale, è evidente nell'applicazione con cui tutti i collabora-

tori del film contribuiscono a dare risalto all'amarezza.

Marcel Carné più degli altri registi francesi riesce a spingere la tristezza fino alla disperazione. Ma vogliamo sperare che il suo orizzonte non permanga avvolto da continue amarezze. Pur essendo la vicenda del film molto forte nella linea generale, non mancano altri effetti che danno maggior tono alla atmosfera. Si noti, ad esempio, l'azione del cieco davanti al cadavere di Valentin. Sale le scale della casa ove in quel momento è avvenuto il delitto. Il corpo di Valentin rotola per i gradini. Il vecchio impressionato dice ripetute volte di avere sentito qualcosa cadere, mentre con il bastone tocca il cadavere che gli sbarra il cammino.

La musica di Maurice Jaubert e la fotografia di Curt Courant hanno contribuito a rendere l'atmosfera del film. La scenografia dovuta a Trauner ha inoltre aderito all'essenza del film in maniera perfetta. La ricostruzione della piazza della cittadina industriale con gli edifici dintorno, è stata effettuata con rara bravura.

ACCORDO FINALE
(ACCORD FINAL)

Paese d'origine: Francia - *Casa di produzione*: France Suisse Film - *Direttore di produzione*: George Jouanne - *Soggetto, sceneggiatura e regia di* I. R. Bay - *Dialoghi di* Jacques Natanson - *Musica di* Pasdeloup - *Direzione musicale di* Albert Wolff - *Interpreti*: Kate Von Nagy, George Rigaud, Jules Berry Josette Day, Alerme - *Metraggio*: m. 2103 - *Casa di doppiato*: Italo Acustica S. A. I. - *Distribuzione per l'Italia*: Artisti Associati.

Il tono di questo film francese è diverso da quello di *Ragazze folli.* Nel film di ambiente teatrale, i personaggi allievi attori, in *Entrée des artistes,* manifestano momenti di vita in rapporto ad una psicologia mista di impulsi naturali e di moti derivati dagli esercizi artistici di recitazione. In questo film di ambiente musicale gli allievi di un conservatorio vivono con spensieratezza provando tristezze ed allegria con sentimento genuino. Anche gli altri personaggi, seppure siano lontani dalla passata giovinezza, si compiacciono di vivere scherzando lietamente. Unica persona che non partecipa alla letizia è l'arcigno direttore del conservatorio il quale non gradisce nemmeno la musica di Beethoven. Infatti egli durante l'esecuzione di un pezzo della *Quinta Sinfonia* diretta da un bravo allievo, rivela inopportunamente insofferenza tamburellando con le dita sui vetri della finestra.

La vivace vicenda svolge le conseguenze felici di una scommessa. Giorgio Astor, famoso violinista americano, scommette con il ricchissimo Larzac di corteggiare e sposare nel più breve tempo possibile la decima ragazza che in quella mattina varcherà la soglia del conservatorio di musica della cittadina svizzera dove appunto i nostri personaggi s'incontrano. La posta della scommessa è da parte di Astor il suo prezioso Stradivarius e da parte di Larzac 30.000 dollari. La strana scommessa porta ad un seguito di equivoci e di finzioni, ma alla fine l'orchestra degli studenti esegue un'allegra sonata a felice conclusione; mentre il ricco Larzac (l'attore Alerme, borgomastro di Boom in *La kermesse eroica*) s'asciuga le lacrime commosso.

Il carattere dei personaggi è tratteggiato con garbo nella sceneggiatura. Durante la lezione di armonia al conservatorio, un'allieva con occhiali risponde ottimamente alla domanda del professore; al contrario un'altra non aveva saputo proferire risposta. In un'altra scena seguente, la diligente scolara, con un attacco di piacevole effetto, viene vista davanti ai suoi strumenti: i timpani, suonando piuttosto male. Durante il concerto l'obbiettivo coglie qua e là alcuni tipi di ascoltatori nella sala, in atteggiamenti convenzionali; con evidente ironia viene presentata una signora che manifesta gradimento per l'esecuzione passandosi la cipria sul volto.

La colonna sonora non raggiunge gli effetti intelligenti del film *Cento uomini e una ragazza.* Mentre nel film di Henry Koster i piani sonori sono in relazione coi piani visivi, in questo film il suono del violino (esecuzione di Zino Francescatti)

non si stacca dall'orchestra, per cui il primo piano dello strumento, che spesso appare sullo schermo, non ha una corrispondente sonorità rispetto alla massa orchestrale delle riprese in campo lungo.

La recitazione è piacevole. L'attore Alerme eccelle più degli altri nel giuoco delle espressioni. Kate von Nagy che nei precedenti film *Rotaie* di Camerini e *Fuggiaschi* di Ucicky, aveva dimostrato notevoli accenti drammatici, in *Accordo finale*, seppure con minore impegno, agisce con garbo nelle vesti di una fanciulla sentimentale umile allieva di musica innamorata del celebre musicista.

Il tono brillante della fotografia aderisce allo sviluppo dell'azione. Gli esterni sul lago svizzero sono ripresi con buon gusto. Nei quadri di campagna, durante i primi segni dell'innamoramento tra il violinista e l'allieva, la fotografia ha effetti di sfumato che rendono più suggestivo lo spettacolo della natura.

IL VENDICATORE
(AM THE LAW)

Paese d'origine: U. S. America - *Casa di produzione*: Columbia - *Regista*: Alexander Hall - *Scenario di* Fred Allhoff *e* Jo Swerling - *Operatore*: Henry Freulich - *Direzione musicale*: Morris Stoloff - *Interpreti*: Edward G. Robinson, Barbara O. Neill, John Beal, Otto Kruger, Wendie Barie, Mark Lawrence - *Metraggio*: 2600 - *Direttore per la versione italiana*: Sandro Salvini - *Distribuzione per l'Italia*: Consorzio Cinematografico E. I. A.

Edward G. Robinson è un attore brutto, dal volto scimmiesco, che per talune qualità di tecnica e di espressività si impone come un elemento significativo e tipico nei film che interpreta. Egli di solito rappresenta l'uomo forte, di una naturale irruenza non disgiunta da una intelligenza vigile ed acuta che illumina la forza di vibrazioni spirituali. La sua mimica facciale di una mobilità sorprendente esprime quasi con una « vis » tragica il tumulto dei sentimenti. È nella sua linea espressiva il gesto rapido americano di allargare il braccio con la palma sollevata ed aperta come per tagliare netta ogni discussione, è suo il meditare camminando curvo di spalle con la testa china e le mani in tasca: egli ha atteggiamenti connaturati con il suo fisico, che danno a ciascun carattere, che egli disegna, il segno visivo della sua personalità.

Nel film *Il vendicatore* Edward G. Robinson è un insegnante universitario di diritto, che durante il periodo delle sue vacanze conosce direttamente di quale terrorismo siano dispensieri i gansters e come essi usino quotidianamente la violenza per imporre il loro dominio illegale e comprende di fatto come il diritto sia inutile ed i principi di esso inapplicabili finchè dura un simile stato di cose e non vi sia un potere governativo per imporre la legge. Attraverso situazioni nuove ed ardite, di un dinamismo holliwoodiano, egli riesce a ristabilire l'ordine ed a punire i colpevoli. Vi sono delle situazioni banali accanto ad altre originali, vi sono delle figure di maniera contro altre che prendono forma attraverso precise battute divertenti e drammatiche e ad azioni talora paradossali.

Il vendicatore è un film formato di sciolte sequenze teatrali e porta con sè una variazione del tema predominante della vita sociale americana, quello dei gangsters e della litta contro di essi, ma è una variazione intelligente, e per quel che l'usanza dei film ci costringe a vedere, sceneggiata con abilità.

Rassegna della stampa

LETTERATURA AMERICANA E CINEMATOGRAFO

Su Cinema *n.* 84 Emilio Cecchi *fa un raffronto assai interessante tra la letteratura ed il cinema in America facendo risaltare come in taluni generi narrativi il cinema abbia percorso e dato un carattere preciso a generi letterari.*

Nella maniera del racconto, nella scelta di certi particolari, di certi tagli e trapassi, la letteratura americana apprese moltissimo dal cinematografo; prima d'essere ammessa negli stabilimenti, reparto sceneggiature, a rendere così al cinema, almeno parzialmente, quello che ne aveva tolto.

. . . .

Si ha così il fenomeno, abbastanza originale e complesso, d'una letteratura, d'una poesia, che il cinematografo ha influenzato, sia tecnicamente, sia in maniera più profonda: anticipandone tentativi ed esperienze; sgrossandone, a così esprimerci, la viva materia. Perchè sta il fatto, agevolmente documentabile con le date alla mano, che certe pellicole assai importanti a soggetto di « gangsters », contrabbando e siffatti, apparse intorno al 1930: *Piccolo Cesare*, per dirne una, precedettero la letteratura di cui stiamo parlando. E non basta. Il cinematografo fece da battistrada, in tutto il mondo, a questa letteratura; le preparò i punti di riferimento nella sensibilità del pubblico, le dette un'ubicazione, una topografia; fornì gli elementi sopra i quali il pubblico l'avrebbe potuta realizzare in immagini plastiche. È probabile che le due interpretazioni, quella cinematografica e quella letteraria, della vita americana, nella maggioranza dei lettori sieno ancora indissolubilmente legate, e quasi sostituibili. Ed è probabile che, fra le due, guardando ben bene, l'immagine letteraria, della vita americana, nella maggioranza dei lettori sieno ancora indissolubilmente legate, e quasi sostituibili. Ed è probabile che, fra le due guardando ben bene, l'immagine letteraria, per il grosso pubblico, non rappresenti nemmeno un arricchimento e un approfondimento; ma una mera estensione dell'altra. Nelle riviste d'attualità e varietà, anche nostrane, la pagina cinematografica, e quella della novellistica d'importazione, che in massima parte è americana, stanno a uscio e bottega; si scambiano le fotografie, sono una in funzione dell'altra; e parlano lo stesso gergo, ch'è più o meno quello delle cattive sceneggiature cinematografiche.

Questo stato di fatto, come fa prestamente osservare Emilio Cecchi, dà luogo a curiose conseguenze in quanto crea rispondenze e reciprocità fra letteratura e cinema americano che nel vecchio mondo possono non sembrare possibili storicamente o che, per lo meno, sono ingiustificate nelle nostre tradizioni. Ed infatti il Cecchi, nella prima parte del suo articolo ricorda come la letteratura americana abbia finito per scalzare la letteratura francese non tanto per i suoi valori estetici ed interiori quanto per taluni moventi esteriori e materiali che possono essere sintetizzati nella curiosità suscitata nel pubblico europeo dalla fama e dalle leggende del suo sviluppo industriale e finanziario, dalla romantica e popolare divulgazione del jazz e del cinema e perfino dall'enormità di certi delitti.

Ed ecco un fatto curioso. Faulkner, Cain, Caldwel che, insieme al alcuni altri, rappresentano le forze più autentiche della odierna narrativa americana: comparativamente, son noti ed apprezzati più in Europa che in America; dove le loro opere e i nomi rimangono mezzo sommersi nella sterminata produzione per lettori dozzinali, che dà la propria, grigia fisionomia al mercato librario. Una constatazione simile può farsi nel campo cinematografico. Chaplin, la Garbo, la Dietrich, la Hepburn, in America son meno quotati che in Europa; e vi stanno quasi sullo stesso piano di artisti che noi ci ostiniamo, certo giustamente, a considerare di merito inferiore.

OMAGGIO ALLA FINLANDIA: « FREDLÖS »

Gianni Puccini *su* « Cinema » *n.* 84 *rende omaggio alla cinematografia finlandese la quale si riconnette alla tradizione ormai nota del cinema svedese di Stiller e di Sjöström con produzioni di alta importanza umana e storica, una delle quali — Fredlös (Proscritto) — tratta un motivo caro al pubblico finlandese.*

Dopo un cenno alle caratteristiche del suolo scandinavo che va dalle nibelungiche foreste della Danimarca alle molte migliaia di tipici laghi finlandesi, Puccini fa notare come il cinema svedese si sia attenuto scrupolosamente a tradizioni letterarie le quali puntualmente lo hanno portato all'aria aperta e lo hanno sospinto a creazioni fantastiche.

Il cinema norvegese, nato solamente negli ultimi tempi, soprattutto per l'attività di un regista geniale, Tancred Ibsen (nipote di Henrik), è tutto in esterni, e passa felicemente dagli hamsuniani *Pan* e *Vittoria* alla storia picaresca degli zingari norvegesi pescatori e ladri (nel più bello di tutti i film scandinavi recenti da me indicato tra le gemme della produzione europea: *Fant*, 1939). Il cinema danese, quando si svincolò, per merito di C. Th. Dreyer e di Benjamin Christensen, dalle strettoie commerciali che lo dominavano (e che ne fecero, quanto ai difetti, ai tempi quando tutti i mercati erano suoi, un doppione del vecchio cinema italiano: motivi « passionali » vieti, attrici e attori di falso fascino borghese, « dannunzianesimo », per così dire, di ganga facile e molliccia), produsse al tempo del muto alcuni film fantastico-orridi di grande bellezza, l'ultimo dei quali, anche se parlato e non realizzato in Danimarca, è, a chiusura d'un ciclo, il *Vampiro* di Dreyer; e al tempo del sonoro, riprese la tradizione svedese, ad esempio con film come *Le nozze di Palo*, *Laila* e *Proscritto*. È appunto di quest'ultimo film (1935-36) che intendiamo parlare particolarmente poichè esso rappresenta qualcosa di molto vivo e importante nella stessa produzione finlandese: diretto dal regista finno George Schneevoigt, girato in Finlandia con attori danesi e svedesi, mentre conferma con tale collaborazione lo spirito che unisce tutti i popoli del Nord, svolge un motivo finlandese di palpitante attualità. Tant'è vero che oggi molti mercati europei lo vanno ricercando e lo ritirano dai magazzini quei mercati (come l'inglese) che a suo tempo lo conobbero. La storia di *Proscritto* (*Fredlös*) avviene nell'Ottocento, in piena dominazione russa. Il protagonista è un giovane cacciatore intrepido, che si fa nemico l'ingiusto governatore russo, e viene esiliato con una grossa taglia sulle spalle; ma un giorno, ritornato in segreto al paese per rivedere la vecchia madre, e capitato proprio quando i russi festeggiano l'anniversario dell'occupazione zarista, perde la calma (e in che modo!), riunisce i compaesani e risveglia in loro lo spirito di amor patrio che era appena sopito. La ribellione del distretto avviene così piena e terribile: il governatore russo ci muore di spavento, i suoi soldati sono uccisi nella strage. Nel finale l'autore può dimostrare narrativamente una cosa importante, e che oggi ha un richiamo sentimentale e simbolico di grande forza: lo spirito finlandese non morì mai durante la dura e lunga schiavitù; l'antica cultura del Paese, i suoi modi tipici

di vita, non cedettero minimamente allo spirito degli usurpatori stranieri, non ne furono affatto influenzati. E difatti, proclamata l'indipendenza, non restò la minima traccia di carattere russo nè sulla terra nè sul pensiero degli uomini. I finlandesi si riconobbero a un solo sguardo, come accade nello splendido film di Schneevoigt, che, per segnalati pregi di contenuto e di svolgimento, di motivi naturali e umani (la natura estiva e invernale della Finlandia e della Lapponia, i burleschi e pensosi caratteri dei finni e dei lapponi: ritratti con singolare stacco e maestria), resta tuttora il più bel film suomico, quantunque prodotto altrove.

SEMPRE PIU' E SEMPRE MEGLIO

La produzione filmistica italiana attira sempre più l'attenzione verso la sua attività polarizzando gli animi tesi nella ricerca delle tracce di un filone che possa spingere gli sforzi del mondo cinematografico verso una meta meritevole.

Sandro Reanda *su* « Giornale dello Spettacolo » *del* 30 *novembre, considera il ritmo sempre crescente della produzione italiana, che ha fatto rapidamente dimenticare la scomparsa dal nostro mercato delle quattro grandi case americane e che ha dato inoltre ai tecnici, alle maestranze, agli artisti ed a tutto l'esercizio in genere un certo benessere e la fiducia nel domani.*

C'era del partito preso contro il film italiano, c'erano dei preconcetti che era difficile far cadere; il film americano aveva troppa presa su di esso e non poteva essere altrimenti poichè, effettivamente il prodotto finito che giungeva sui nostri schermi mostrava, e qui era tutta la forza della produzione d'oltre oceano, valersi di una organizzazione esemplare, di essere molto più aderente allo spirito popolare, di penetrare molto più in profondità nell'animo del pubblico, di quanto non sapesse e potesse fare il film nazionale, tutto in superficie e senza consistenza artistica. Non che si parli di possibilità di esportare il nostro prodotti, se neppure dentro di casa ci riusciva per incomprensione, forse, per incapacità, per errore di valutazione, di afferrare l'attenzione e l'interesse della massa degli spettatori.

Questo difetto organico, non è ancora oggi del tutto scomparso. Una certa faciloneria prevale ancora in chi organizza e in chi realizza l'attuale produzione che, se in alcuni casi è monda di pecche grosse e può lasciar adito a sottilizzare su sfumature che non ne menomano anzi ne giustificano il valore artistico, industriale e commerciale, risente di questo vizio di origine, la cosidetta *produzione media*, che è la più numerosa, quella che riempie il mercato, quella che dovrebbe dare il tono a tutta la nostra attività industriale cinematografica, dal lato artistico lascia molto a desiderare.

Le parole del Duce, « sempre più e sempre meglio », dovrebbero essere, in campo cinematografico, la bandiera, l'insegna della produzione. Non basta aver interpretato soltanto le prime parole del comandamento mussoliniano: occorre seguirne ed interpretarne integro lo spirito, occorre che l'organizzazione e l'intelligenza siano messe al servizio dell'industria e della finanza, che i due rami marcino di conserva perchè al « sempre di più » in senso quantitativo, corrisponda in ogni momento il « sempre meglio » in senso qualitativo.

Siamo anche noi dello stesso parere. Occorre infatti curare di più la produzione media e non lasciarsi illudere che basti aver fatto molti film, il che peraltro è necessario, per avere diritto di imporre il nostro prodotto a noi stessi ed agli altri.

Sugli schermi abbiamo visto film italiani buoni anche dal punto di vista artistico; con vera soddisfazione abbiamo avuto modo di osservare come anche a certi nostri registi non manchi la conoscenza del mestiere e la saggia avvedutezza di trarre situazioni interessanti da forme cinematografiche correnti. Ma questo non basta! Non basta forse neppure a costituire il nocciolo basilare di una cinematografia nazionale. Bisogna potenziare la produzione media ispirandosi a criteri di dignità artistica.

SCHERMI DI GUERRA

Le condizioni attuali della vita europea, gettata in una grande avventura ancora carica di incognite e foriera di insospettati sviluppi e soluzioni, fa rivolgere l'attenzione dei critici cinematografici alle conseguenti derivanti da questo incerto stato di cose.

È fuor di dubbio che la cinematografia non può avere rivolta verso di sè l'attenzione vigile dei capi di Stato allorchè si presentano all'orizzonte problemi ben più gravi. Tuttavia non si può neppure supporre che essa sia fattore trascurabile e non necessario.

In tempo di guerra il cinema ha compiti ben precisi da assolvere che vanno dalla propaganda tra le masse dei combattenti e dei non combattenti fino alla diffusione di cognizioni utili per tutti. In sostanza al cinema, come spettacolo diffuso ed al quale facilmente accedono gli animi, spetta il compito di preparare moralmente e spiritualmente l'opinione pubblica.

Non può quindi meravigliare il fatto che, nell'attuale cimento, sia i belligeranti che i neutri abbiano emanate norme categoriche ai produttori ed agli importatori e che l'industria cinematografica abbia in molti paesi cambiato il suo ritmo produttivo indirizzandosi verso soluzioni che in altri momenti potevano sembrare ingiustificabili.

Enrico Galluppi *su « Circoli » — novembre 1939 — esamina il carattere delle pellicole che attualmente vengono da noi importate dalla Francia, dalla Germania e dall'America.*

Le francesi, come avemmo altra volta occasione di sottolineare, viziate da un vetusto carattere di romanzesco da letteratura d'anteguerra, le americane smagrite entro i panni di certi modelli troppo frusti e poco elastici, le tedesche oppresse dalla cattiva retorica, che confina spesso con una bambinesca ingenuità di racconto. Qualche opera buona, naturalmente, appare, ma è rara avis, e come affogata nel mare indistinto. Di tale uccelli potrebbe cogliersi a volo un numero meno esiguo. Ripetiamo che, per quanto limitata, la nostra è sempre una scelta. E per scegliere si richiedono occhi aperti e coscienza d'arte, sopra gli stretti interessi commerciale. Altrimenti si rischia di fare opera spiritualmente dannosa, seppure in qualche modo giovevole dal punto di vista finanziario immediato.

Riferiamo, come prova di miopia, che in alcuni paesi belligeranti o in stato di nervosa mobilitazione, è stata impartita la direttiva di girare film di carattere leggero e spigliato, eliminando ogni soggetto grave, di intonazione drammatica. Al fine di non deprimere il già tormentato spirito delle popolazioni. Non riusciamo a capire che cosa abbia di sensato una tale intenzione. L'opera d'arte, se è tale, non può in nessun caso deprimere. Se ottiene simile effetto, essa è in qualche parte imperfetta, cioè non è opera d'arte.

Si elimineranno in tal modo, è vero, tante tragedie e colpi di scena passionali che inutilmente colpiscono lo spettatore indifeso. ispirandogli qualche pensiero colpevole, (tragedie inutili per noi platonici), ma sorgeranno al loro posto, ad opera degli stessi produttori, spettacoli farseschi di intonazione operettistica, già tanto amati in Europa, altrettanto corrosivi per la loro completa mancanza di senso di responsabilità.

Sullo stesso numero di « Circoli » Nino Angioletti *ricorda come la crisi bellica non abbia colto alla sprovvista gli industriali d'America, accennando alla tempestività con la quale il cinema americano ha saputo cogliere il momento per vincere la concorrenza del film francese che cominciava ad incontrare il plauso di molti pubblici.*

Gli avvenimenti europei non hanno colto di sorpresa i furbi industriali di Hollywood i quali, del resto, già fin dai giorni conclusivi con la cosidetta « Monaco » avevano preparato un minuzioso programma tendente a soppiantare le conquiste dei produttori belligeranti e a ricuperare quei mercati che l'America aveva, almeno in parte, perduti. Il piano di penetrazione sa-

rà ora messo in attuazione nei paesi in guerra e gli americani contano di far ottimi affari dato che è provatissimo che il pubblico non rinuncia al cinematografo nemmeno nelle più gravi contingenze mentre, d'altra parte, gli elevati guadagni degli operai permettono alle grandi masse maggior dispendio in spese voluttuarie. Ma ancor più la penetrazione del film americano verrà imposta con abile propaganda presso i neutrali, con particolare attenzione ai Balcani e all'America Latina dato che appunto in questi paesi il film francese si stava affermando un po' troppo prepotentemente a tutto detrimento di Hollywood; va notato a questo proposito che il famigerato « doppiato » non è tollerato o non è possibile nei paesi suddetti e che ivi, comunque, il pubblico preferisce film a presa diretta in lingua se non comprensibile, almeno non ostica quanto l'inglese americanizzato. Di ciò avevano saputo approfittare i francesi i quali inoltre offrivano produzioni se non colossali almeno molto dignitose che avevano a loro vantaggio un fattore molto importante, quello del « contenuto » che vi era sommamente curato. I francesi infatti producevano film quasi sempre con « un soggetto », ciò che è assai apprezzato dalle masse che vogliono sempre una « storia » in tutto quello che vedono sullo schermo. Sappiamo tutti che, al contrario, il tallone d'Achille della cinematografia americana si trova proprio nella debolezza dei soggetti, debolezza però che vien fatta quasi sempre dimenticare da una fastosa ed accuratissima realizzazione e da una perfetta interpretazione da parte di attori che una intelligente pubblicità ha saputo imporre ai pubblici di tutto il mondo. Gli americani, ad ogni modo, si erano accorti che il film francese cominciava ad essere sempre più apprezzato e, ad onor del vero, dobbiamo aggiungere che da qualche tempo anche la produzione italiana comincia ad interessare i mercati stranieri in misura sempre maggiore. Tutto questo non poteva piacere molto ai magnati americani che han tirato un sospirone di sollievo ora che per ovvi motivi, e malgrado gli sforzi che si fanno a Parigi per mettere a punto le produzioni rimaste incompletate allo scoppio delle ostilità, il film francese non potrà per un pezzo turbare i loro sonni.

Ma è questo il momento per l'Italia di farsi avanti; la strada è aperta ed invitante. Diciamo subito ai nostri produttori che non è coi cosidetti filmetti, genere commediola brillante dal costo dell'ormai classico milioncino, che essi potranno conquistare quei mercati stranieri che non chiedono di meglio, e lo possiamo provare, che di conoscere le nostre produzioni. Ci vogliono film di qualità, Quality first è anche il motto degli industriali hollywoodiani.

MADRE LA TECNICA... NASCONO DA UN PADRE I FILM GEMELLI

Su « Il Popolo di Roma » dell'11 dicembre Mario La Stella *pubblica un articolo divulgativo sui vari procedimenti di sviluppo e stampa in uso negli stabilimenti all'uopo attrezzati.*

Siamo senza dubbio d'accordo con l'autore che, per volgarizzare e rendere accessibile a molti una tecnica di per se stessa complessa, occorra ricorrere sovente ad esempi tratti dai campi più svariati e meglio conosciuti e che occorra possibilmente evitare tutte le parole tecniche che possono ingenerare confusione, stanchezza od antipatia in chi non è pratico della materia.

Possiamo quindi ammettere che si chiami padre *il* positivo per controtipi *appunto per la sua funzione procreatrice di stampe successive tra loro eguali* (film figli gemelli, *come li chiama Mario La Stella*). *Ma quel che non ci riesce a comprendere è il motivo per il quale mentre chiama* positivo per controtipo *quella pellicola che è usata per ottenere dei controtipi, per questi adopera la parola* negativi, *creando nella mente del lettore una tale confusione tra* negativo, positivo, controtipo *e* positivo per controtipi (*perchè poi questo non è chiamato con la parola* lavanda *ormai diffusa tra noi?*) *da mettere noi stessi, tecnici della materia, nella condizione di non capire più niente.*

Bibliografia del Cinema

(Continuazione del num. precedente)

CADES A. R.: *Storia della Cines* (in « Cinema », 25 aprile 1937, N. 20).

CALDERINI EMMA: *Il costume popolare ed il cinema* (in « Bianco e Nero » 1935, N. 5, p. 12).

CALZINI RAFFAELE: *I film della nuova Russia* (in « Illustrazione Italiana », 8, 6, 1930).

— *Sequenze e dissolvenze del Festival Veneziano* (in « Nuova Antologia », 1935, pp. 282-93).

CAMERINI MARIO: *Come si dirige un film* (in « Gazzetta del popolo », 12, 5, 1933).

CAMERON J. R.: *Talking movies. A History of the Talking Movie Since 1920-1930.* (N. Y., 1927).

— *Motion Picture with Sound* (N. Y. 1929 Intr.ced by Fox).

— *Amateur Movie Craft* (1929).

— *The Talking and Showing of Motion Pictures for the Amateur.* (1927, II 1930).

— *Motion Picture Proiection and Sound Picture* (Woodmont Con. 5ª Ediz., 1933).

CAMERON J. R. and RIDER: *Sound Pictures and Trouble Shooters Manual* (N. Y., 1930).

CAMERON J. R. and I. A. DUBRAY: *Cinematographie and Talkies* (New York, 1932).

CANUDO RICCIOTTO: *La roue d'Abel Gance*, roman filmé, (Paris, Ferencz 1934).

— *L'usine des images* (Paris 1937 - Preface par Fernand Divoire).

CAPRA FRANK: *Un cane ammalato dice qual'è la parte che gli duole* (in « Schermo », anno II, n. 3, marzo 1936).

CAPSTAFF I. C.: *The Koda Colour Process for Amateur Colour Cinematography.* Transatlantic Soc. of Motion Pictures Engineers, (v. 88, n. 36, p. 940-47).

CARLI ENZO: *Quadro e ritmo* (in « Lavoro fascista », marzo 1935).

— *Cinema e danza* (in « Lavoro fascista », maggio 1935).

CARLSON JOHN F.: *Il cinema americano da Griffith alla regia anonima* (in « Il Ventuno - Cinerivista », agosto 1938).

CARLSTON A. WALLACE: *The Animated Cartoon* (in « Movie Pictorial », 1915, pp. 625-27).

CARMAN M. E.: *Ricochets and Retrospects* (in « Canadian Forum », 1932, pp. 476-77).
— *Attractions and Detractions* (in « Canadian Forum », 1932, pp. 438-79).

CARR CATERINE [ed altri]: *The Art of Photoplay Writing.* (New York, 1914).

CARTER HUNTLY: *The New Theatre and Cinema of Soviet Russia.* (New York, 1925).
— *The New Spirit in the Russian Theatre.* (New York, 1929).
— *The New Spirit in the Cinema.* (London - New York, 1930).
— *Cinema and Theatre; Diabolical Difference* (in « English Rewiew », 1932, pp. 313-320).

CARTOUX PAUL et HENRY DECOIN: *Le roi de la pedale.* (Paris, 1925).

CAUDA ERNESTO: *Cinematografia sonora.* (Milano, 1930).
— *La cinematografia per tutti.* (1931).
— *Il film italiano* (in « Ambrosiano », 14-2-1932).
— *Il cinematografo a servizio della scienza.* (Roma, 1935).
— *Dizionario del cinematografo.* (Città di Castello, 1936).
— *Il film a colori* (Ed. di « Bianco e Nero », Roma, 1939).

CAUDA e P. UCCELLO: *Afonie e raucedini del film sonoro, loro causa e loro eliminazione.* (Milano, 1933).

CANOIN ANDRE: *A New Belgian Film* (in « Close Up » Vol. VII, n. 2, agosto 1930).

CAUDANA C.: *Cabiria* (in « Lo schermo », 1936).

CAVALCANTI ALBERTO: *Le mouvement neorealiste en Angleterre* (in « Le rôle intellectuel du cinema », Paris, 1937).
— *L'étude du cinéma en tant qui moyen d'expression* (in « Bianco e Nero », II, n. 1938).

CAZENEUVE PAUL: *À propos de la célebration de Marey à l'Académie de Médicine* (in « Lyon Medical », 3 août 1930).

CECCHI EMILIO: *Buster Keaton* (in « Scenario », n. 3, aprile 1932).
— *Cinema 1931* (in « Scenario », n. 1, febbraio 1932).
— *Gangsters al cinema* (in « Cinema », Roma, 1934, IV, p. 139).
— *Presente e avvenire del cinema a colori* (in « Schermo », n. 3, marzo 1936).
— *Stanchezza del cinema americano* (in « Bianco e Nero », 1939, n. 3 p. 13).

CENDRARS BLAISE: *Aujourd'hui* (in « Gazzette de Paris », 1931).

CHALMERS H.: *The Art of the Make-up for Stage, the Screen and Social use* (1925).

CHAPLIN CHARLES: *My Wonderful Visit.* (London, 1922).
— *My trip abroad.* (New York, 1922).

CHARLOT (Charlie Chaplin): *Io e voi* (memorie). (Trad. dall'inglese di Maria Martone. 1930, Milano, Ediz. Corbaccio).

CHARENSOL GEORGE: *Panorama du cinéma.* (Paris, 1930).
— *40 ans du cinéma.* (Paris, 1935).

CHARQUES R. D.: *The Technique of the Film* (in « Fortnightly Rewiew », CXXX, 1928, pp. 504-11).

— *The Future of Talking Films* (in « Fortnightly Rewiew » CXXXII, 1929, pp. 88-98).

— *The Essential of a Film* (in « English rewiew », 1929, pp. 91-95).

CHARTERS W. W.: *Developing the Attitudes of Children* (in « Education », 1933, pp. 353-57).

— *Motion Pictures and Youth* (New York, 1933).

CHAVANCE LOUIS: *Stan Laurel et Oliver Hardy* (in « La revue du cinema », n. 7, febbraio 1930).

— *L'opéra de quatr'sous* (in « La revue du cinema », n. 22, maggio 1931).

CHÉRONNET L.: *The German Cinema* (in « Living Age », 1933, pp. 441-44).

CHESMORE STUART: *Behind the Cinema Screen.* (London, 1934).

CHESTERTON G. K. H.: *Generally Speaking.* (London, 1928). On the Movies (pag. 54).

CHIARINI F.: *Manuale tecnico cinematografico.* (Buenos Ayres, 1936).

CHIARINI LUIGI: *Cinematografo.* (Roma, 1935).

— *Come s'impara a far del cinema* (in « Cinema », n. 1, pp. 154, 1936).

— *Cinema, arte e linguaggio* (in « Bianco e Nero », Roma, 1937, a. I).

— *La musica nel film* (in « Bianco e Nero », 1939, n. VII, p. 67).

CHIARINI LUIGI e U. BARBARO: *L'attore.* (Saggio di antologia critica. Ed. « Bianco e Nero », 1938).

— *Problemi del film* (antologia) (Roma, Ed. di Bianco e Nero, 1938).

CHIAROMONTE NICOLA: *Trader Horn* (in « Tevere », 13 febbraio 1932).

— *Dei film di pace detti film di guerra* (in « Scenario », anno I, n. 10, 1932).

CLAIRMONT LEONARD: *Konsten att filma.* (Stockholm, 1930).

CHURCHILL W.: *Everybody's Language: Silent Movies come back?* (in « Collier's », 1935).

CIAICOVSKI V.: *Miragesvieckve rogbt pyukoro.* (Leningrad, 1928).

CIARLANTINI FRANCO: *Il libro e il cinematografo* (in « Bianco e Nero », 1939, a. III, n. 9, pp. 55-58).

CLAYTON B.: *The Cinema* (in « Quarterly Rewiew », CCXXXIV, 1920, pp. 177-189).

— *The Cinema and its Censors* (in « Fornightly Rewiew », 1921, pp. 222-28).

— *The talking Pictures* (in « Neneteenth Century », 1929, pp. 820-27).

— *Shakespeare and the Talkies* (in « English Rewiew » 1929, pp. 739-52).

CLEMENT INA: *Teaching Citizenship Via the Movie.* (New York, 1918).

— *Visualizing Citizenship.* (New York, 1920).

COGNI GIULIO: *L'anima razziale d'Italia e il suo cinema* (in « Bianco e Nero », 1939, III, p. 29).

COHEN J. S.: *This year of Sound* (in « Theatre Arts Monthly », 1929, pp. 650-655).

CLEMENTS T.: *Censoring the Talkies* (in « New Republic » 1929, pp. 64-66).

COISSAC G. M.: *Les ombres chinoises et les projections.* (Paris, 1911).

— *Histoire du cinématographie de ses origines à nos jours.* (Paris, 1925).

— *Les coulisses du cinéma.* (Paris, 1929).

Colby E.: *Literature and the Movies* (in « American Rewiew », 1924, pp. 368-371).

Collard Charles: *Le cinématographie et la criminalité infantile.* (Bruxelles, 1919).

Collins F. A.: *The Cameraman; his Adventures in many Fields.* (New York, 1916).

— *The Cameraman.* (New York, 1920).

— *The Talk of the Town* (in « Delineator », 1929, 13).

Colombini Umberto: *Hollywood, visione che incanta.* (Torino, 1929).

Comin Jacopo: *Sinfonia di una grande città* (in « 900 », anno iv, n. 5 maggio 1929).

— *Un controllo statale sulla cinematografia italiana* (in « Regime fascista », 31 dicembre 1930).

— *Un libro sulla tecnica della cinematografia* (in « Regime fascista », 21 luglio 1932).

— *A proposito di « Acciaio »* (in « Regime fascista », 22 settembre 1932).

— *Gli spettri di Carolina Invernizio* (in « Cinema », Roma 1936 - x - p. 380).

— *Appunti sul cinema d'avanguardia* (in « Bianco e Nero », a. i, n. 1, 1937).

Comisso Giovanni: *Chiacchiere sul paesaggio* (in « Bianco e Nero », 1939, n. 6, p. 25 e segg.).

Condon F.: *All Because of the Sunshine* (in « Saturday Evening Post », 1934, p. 30).

— *Before Sound* (in « Saturday Evening Post », 1934, p. 34).

Conrad Walter: *Kirche und Kinematograph.* (Berlin, 1910).

Consiglio Alberto: *Charlot riveduto* (Anno i, n. 6, luglio 1932 (in « Scenario »).

— *Introduzione ad un'estetica del cinema ed altri scritti.* (Napoli, 1932).

— *Cinema arte e linguaggio.* (Milano, 1935).

— *Le rôle intellectuel du cinéma.* (Paris, 1937, in « Le rôle intellectuel du cinéma »).

Consiglio e De Benedetti: *Attore o regista?* (in « Cinema », Roma, n. 1, p. 22, 1936).

— *Misteri e poesia dell'illuminazione* (in « Cinema », 1936, n. iv, p. 143).

— *Charlot* (in « Cinema », Roma, 1936, n. vi, p. 224).

— *L'ardua vita di Greta Garbo* (in « Cinema », Roma, 1936 - viii, p. 307).

Consitt Frances: *The Value of the Film in History Teaching.* (London, 1931).

Coonleigh J. C.: *Succeeding with Scenarios* (in « Drama », 1923, xiii, xv).

Cooper M. C.: *Grass.* (1929).

Copinger A. W.: *The Law of Copyright* (London, 1936).

Cornelissen Fred: *Mainmise américaine sur le cinéma d'Europe* (in « Revue des vivants », n. 10, ottobre 1929).

— *Les financiers contre le cinéma* (in « La Revue des vivants », 10 ottobre 1931).

Corrigan B.: *Harlequin in America* (in « Canadian Forum », 1933, xiv, 62-65).

COSTA ALVES: *The Cinema in Portugal* (in « Close up », Vol. VII, n. 6, dicembre 1930).

COSTA ENRICO: *Il proiezionista di filmi sonori.* (Milano, 1933).

COUSINS E. G.: *Filmland in ferment.* (London, 1932).

COTTA JOHANNES: *Der Kinotopp.* (Dresden, 1918).

COUSTET ERNEST: *Traité pratique de cinématographie* (Paris, s. d.).
— *Le cinéma.* (Paris, 1921).

COWAN LESTER: *Recording Sound for Motion Pictures.* (London, 1931).

CRAIG GORDON: *Cinema and its Drama* (in « English Rewiew », 1922, XXXIV, pp. 119-122).

CRANDALL ERNEST L.: *Possibilities of the Cinema in Education* (Annals of the American Academy of Political and Social Science, 1926, pp. 109-115).

CRANZ C. und H. SCHARDIN: *Kinematographie auf ruhendun film mit extrem hoer Bildfrequenz Diekinotecnick.* (N. 22, 1929).

CRAVEN T.: *The Great American Art* (in « Dial. », 1926, pp. 483-492).

CREMONA ITALO: *Taccuino dell'amatore* (in « Lavoro Fascista », 13 aprile 1935).

CRICKS R. H.: *The Complete Projectionist Textbook for all who handle Sound and Picture in the Cinema.* (London, 1933).

CROY HOMER: *The infant Prodgy of Our Industries* (in « Harper's Magazine », 1917, pp. 349-358).
— *How Motion Pictures are Made.* (New York, 1918).
— *The Future of the Educational Film* (in « Educational Film Magazine », 1919, C. 7).

CZAPEK: *Die Kinematographie.* (Dresden, 1908).

DAHLGREEN REINHOLD: *Handbuch fuer Lichtspielvorfuehrer.* (Berlin, 1928).
— *Tonfilmwiedergabe* (Stuttgart 1932).

DALE EDGAR: *Helping Youth to Choose Better Movies* (« Parents Magazine », IX, 1934, p. 26).
— *How to Appreciate Motion Pictures.* (New York, 1934).
— *The Content of Motion Pictures.* (New York, 1935).

DALI SALVATOR: *Babouno, Scénario inédit, précédé d'un abrégé d'une historie critique du cinéma.* (Paris, 1932).

DALRYMPLE: *Film Censorship* (in « Spectator », 1935, pp. 895-896).

D'AMICO EDMONDO: *Rouben Mamoulian: dal teatro al film a colori* (in « Italia letteraria », 29 settembre 1935).

DANIELI ACHILLE: *Pirandello e Ruttmann* (in « Roma », Napoli, 17 novembre 1932).

DANTON F. M.: *Per diventare artisti cinematografici.* (Messina, 1932).

D'ANNUNZIO GABRIELE: *Cabiria.* (Torino, Stabilimento Tip. Toffaloni, 1914).

DARK SIDNEY: *The Art of the Film* (in « Saturday Rewiew », 1932, p. 640).

DE SILVA MARIO: *Ancora sulla cinematografia russa* (in « Cinematografo », anno IV, n. 7, 30 luglio 1930-VIII, p. 23.

— *Il 14 luglio di René Clair* (in « Lavoro Fascista », 2 maggio 1933).
— *I cecoslovacchi all'opera*: « *Giovane amore* » (in « Lavoro Fascista », 27 maggio 1934).
— *L'eccellenza della nuova produzione polacca* (in « Lavoro Fascista », 10 marzo 1935).
— *Scomposizione di René Clair* (in « Schermo », aprile 1936).

DAVID HANS: *Probleme der film: Aestetik* (Geisteskultur Bd. 35, 1926, pp. 232-275).

DAVIES DENTNER: *Jean Harlow* (1937).

DAVIS C. J. LAN: *Telephotography with Special Referende to the Choice and Use of Telephoto Lens in Connection with Photographic Cinematographic Cameras.* (1935).

DAVY C.: *Is there a Future for Talkies?* (Bookmann, London, 1934, p. 248).
— *Footnotes to the Film: Studio Work, Screen, Material, Film Industry problems.* (London, 1937).

DAY W. E.: *Illustrated Catalogue of the Will Day Collection of Cinematograph and Moning Picture Equipment.* (Londra, 1930).

DEAN BASIL: *The Talking Pictures* (in « Nineteenth century », 1929, pp. 823-827).

DE ANGELI ENRICO: *Caratteristica del cinema* (in « Lavoro Fascista », 18 marzo 1934).

DEARBORN G. V.: *Children at the Movies* (in « School and Society », 1934,

DE BENEDETTI GIACOMO: *Risorsa del cinema* (in « Convegno », n. 6, giugno 1931).

DEBRIES ERWIN: *Hollywood wie es wirchlich ist.* (Zurich, 1930).

DE FEO LUCIANO: *L'activité de l'Institut intérnational du cinématographe educatif, en 1930* (Rome 1930).

DELLUC LOUIS: *Charlot.* (De Brunoff, Paris).
— *Photogénie.* (De Brunoff, Paris).
— *Cinéma et cie.* (Paris, 1919).
— *Drames de cinéma.* (Paris, 1923).

DELMONT JOSEPH: *Wild Animals on the Film.* (London, 1925).
— *Wilde tiere im film.* (Stuttgart, 1925).

DELPEUCH ANDRÉ: *Le cinéma.* (Paris, 1927).

DEMETER K.: *Die soziologischen Grundlagen des Kinowesens* (in « Deutsche Rundschau », 1926, pp. 57-62).

DE MILLE CECIL: *Servitù e grandezza del film storico* (in « Cinema », XII, p. 471, 1936).

DENCH ERNEST: *Playwriting for the Cinema.* (London, 1914).
— *Making the Movies.* (New York, 1915).
— *Motion Picture Education.* (Cincinnati, 1917).

DENKE HANS: *Ton und Bild* (in « Deutsche Zeitschrift 46 Jahrg. des Kunstswarts Heff », 6, S. 1931).

D'ERRICO CORRADO: *Schermo e romanzo* (in « Scenario », a. I, n: 10, 1932).

DE STEFANI A.: *Soggetti cinematografici* (in « Cinema », Roma, 1936, p. 190).

DEVAL J.: *Le film parlant?* (in « Annales politiques litteraires », 1929, pp. 51-52).

DEVEREUX FREDERICK L.: *The Educational Talking Pictures.* (Cambridge 1933, 2ª, Chicago 1935).

DIAMANT H. BERGER: *Le cinéma.* (Paris, 1920).

DIAZ P.: *Asta Nielsen: Eine autorisierte biographie unserer Kunstlerin.* (Berlin, 1921).

— *Una cultura del cinema: introducciò a una estetica del film.* (Barcelona, 1930).

DICKINSON T. H.: *The Theory and Practice of the Censorship* (in « Drama », 18, 915, pp. 1248-1261).

DICKSON W. K. L.: *History of the Kinetographnkinetoscope and Kinetophotograph.* (New York, 1894).

— *The Biograph in Battle. Its Story in the South African War.* (London, 1901).

DIEBOLD BERHARDT: *Das Kino als Kunst?* (Der ostwart, ostdentsche monatshefte des buhnenvolksbundes I.). (Jarhgang 1924-25, Heft 6-7, S. 253).

— *Film und drama.* (« in Neue Rundschau », 1932, pp. 402-410).

DIECKMAN F.: *Das Kino, sein Wesen und die Möglichkeiten seiner Gestaltung* (Welfenbluettel, 1921).

DIEHL OSCAR: *Mimik im film.* (München, 1922).

DIELE H.: *Kino und Jugend.* (Warendorf, 1913).

DIENSTAG P.: *Der Arbeitsvertrang des Filmschauspieler und Filmregisseurs.* (Berlin 1929).

DI GIACOMO SALVATORE: S. *Di Giacomo e il cinema* (in « Cinema illustrato », 16 giugno 1917).

DIKII A.: *Nie liubliù no mec'taiu.* (Kino n. 6 [110] 1928).

DI MARZIO CORNELIO: *Per un cinema politico* (in « Bianco e Nero », 1939, n. V, p. 3).

DIMICK HOWARD: *Photoplay Making.* (Ridgewood, New York, 1915).

DISHER M. W.: *Classics into Film.* (Fortnightly Rewiew », 1928, pp. 784-792).

DISNEY W. et NORKOVIN B.: *Le cinéma et le public.* (Paris, 1937, in « Le rôle intellectuel du cinéma »).

DOLETTI MINO: *Cinematografo.* (Bologna, 1929).

— *Aneddoti del cinema.* (Bologna, 1930).

DONALDSON L.: *Cinematograph for Amateurs.* (London, 1917). Handbook for Beginners in Motion Picture Photography.

DONNELLY F. P.: *The Craft of the Screen.* (Commonwealth, 1929, 369-371).

DOGGEOT E.: *Cinématique theorique et appliquée.* (Paris, 1919).

DOST W.: *Geschichte des Films.* (Halle, 1925).

DOVJENKO ALEXANDRE: *Profession de fois d'un metteur en scène soviétique* (in « La revue du cinema », n. 14, settembre 1930).

DOYLE G. R.: *Twenty-five Years of Film* (London, 1936).

DRESSLER MARIE: *My Own Story, as Told to Mildred Houghton.* (1935).

DREYFUS JEAN PAUL: *Les 4 diables* (in « La revue du cinéma », n. 8, marzo 1930).

— *Animal Crackers* (in « La revue du cinema », 1931).

— *Philips Radio* (in « La revue du cinema », 1931, novembre, n. 28).

DRINKWATER JOHN: *The life and Adventures of Carl Laemmle.* (New York, 1931).

DUBRAY J. and CAMERON J. R.: *Cinematography and Talkies.* (New York, 1932).

DUCOM J.: *Le cinématographe scientifique et industriel.* Paris, 1911, 2ª ed. 1931).

DUHAMEL G.: *Misére et grandeur du cinéma* (in « Annales politiques et littéraires », 1932, pp. 449-452).

DUKES ASHLEY: *English Scene: Chiefly about Screenwriting* (in « Theatre Arts Monthly », 1934, pp. 822-829).

DULAC G.: *Les esthétiques les entraves la cinématographie intégrale* (in « L'Art cinématographique », 11, Paris).

DULLIN CH.: *L'émotion humaine* (in « l'Art cinematographique », Paris).

DUPERNEX E.: *The Soul in Screeland.* (London, 1927).

DURTAIN LUC.: *Hollywood dépassé* (roman). (N. R. F. Paris, 1928).

DUSMENIL R.: *Musique et cinéma* (in « Mercure de France », 1933, pp. 454-458).

DUPONT A. e PEDEHL F.: *Wie ein Film geschrieben wird, und wie man ihn verwertet.* (Berlin, 1925).

DUYN VAN G.: *Psychologische-beschouwingen over film en bieskoopbezoeker.* (Baarn, 1926).

DYKES R.: *The Amateur Kinematographic: Handbook of Movie Making.* (1932).

DYSINGER, WENDELL e CHRISTIAN RUCKNICK: *The Emotional Responses of Children to the Motion Picture Situation.* (New York, 1933).

(Continua)

VEZIO ORAZI - *Direttore*

LUIGI CHIARINI, *Vice-Direttore Responsabile*

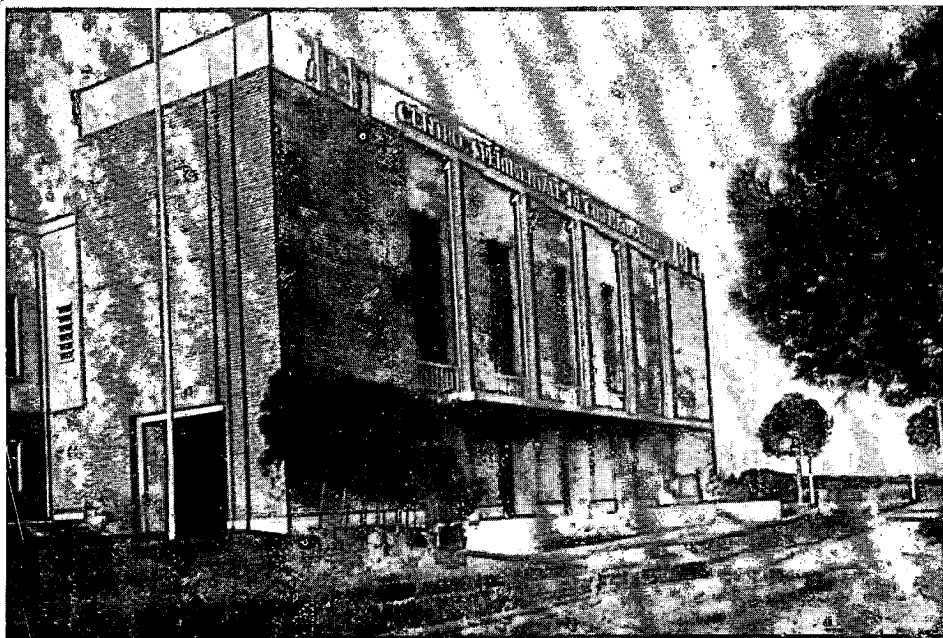
FRANCESCO PASINETTI, *Segretario di Redazione*

« Laboremus » Via Capo d'Africa, 54 - Roma - Telef. 74.633

VITA DEL CENTRO
SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

Sono veramente contento di quanto ho visto e udito. Considero questo Centro come la premessa indispensabile, ma già realizzata, per raggiungere il primato della cinematografia.

Mussolini

ROMA - FEBBRAIO 1940 - XVIII

VITA DEL CENTRO
SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

•

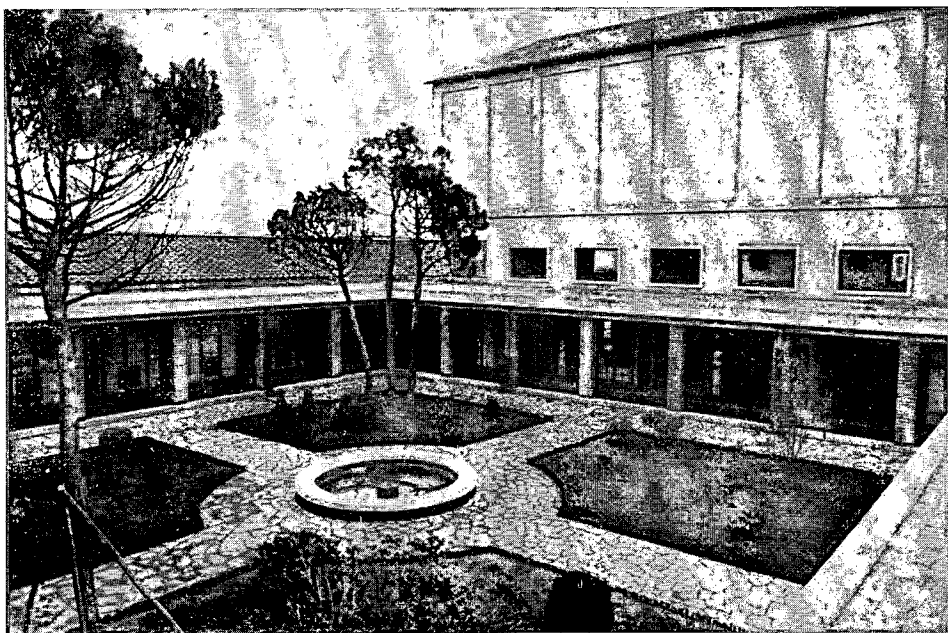
Il giorno 16 gennaio XVIII il Duce ha inaugurato la nuova sede del Centro Sperimentale di Cinematografia. Le parole che il Duce ha pronunciato dopo la relazione fattagli dal Ministro della Cultura Popolare Alessandro Pavolini, il Suo compiacimento per la attività del Centro, rappresentano per questo istituto una consegna alla quale i dirigenti, gli insegnanti e gli allievi non verranno meno.

La nuova sede del Centro Sperimentale di Cinematografia sorge sulla via Tuscolana a pochi passi da Cinecittà e dalla nuova costruzione dell'Istituto Nazionale Luce. Il Duce ha detto che considera il Centro come « una premessa necessaria per raggiungere il primato nella cinematografia ». Scopo dell'Istituto è quindi quello di irradiare delle idee, di iniziare alla attività pratica uomini nuovi. Ciò che conta soprattutto in una scuola come il Centro è il metodo di insegnamento il quale si ispira a concetti rigorosi che pongono il cinema sul piano dell'arte.

Nella nuova sede esistono gli ambienti e l'attrezzatura necessaria per formare i nuovi elementi che al cinema professionale debbono ap-

portare il loro contributo. Un settore dell'edificio è occupato dagli uffici di Direzione, Segreteria, Amministrazione, dalla Biblioteca, dalla redazione di « Bianco e Nero ». Sul davanti è il salone delle riunioni e dei trattenimenti, una specie di Aula Magna. Dietro il salone è un cortile a giardino, l'atrio con i due scaloni che conducono al piano inferiore, un altro cortile giardino più ampio del primo. Da un corridoio si accede al ristorante sopraelevato. La vita degli allievi si svolge come in un semi-convitto.

Un'ala dell'edificio è dedicata alle aule. A ciascuna delle sezioni o facoltà di insegnamento (produzione e realizzazione artistica, ottica, fonica, scenotecnica e recitazione) è assegnata un'aula. Alla sezione di recitazione sono assegnate tre aule, una delle quali con palcoscenico e tutte e tre isolate acusticamente. Alle sezioni tecniche sono assegnati inoltre dei laboratori. Al piano terra trovano posto: la palestra per la educazione fisica, il salone per la danza, lo studio fotografico con annesso laboratorio per lo sviluppo e la stampa delle fotografie e dei provini di pellicola, la cineteca, tre stanze per il montaggio dotate di moviole, la sala di proiezione. Attorno al secondo cortile giardino circola un corridoio coperto dove trovano posto i camerini per gli attori che prendono parte alla lavorazione di film e la saletta per il trucco. Oltre questo cortile sono i due teatri di posa, uno dei quali di vaste dimensioni per permettere la costruzione di ampie scene.

Corridoio degli uffici

Il secondo cortile giardino e l'esterno del grande Teatro di Posa

CORSO DI COLTURA POLITICA.

Hanno avuto inizio le lezioni di cultura fascista tenute da Renato della Valle il quale ha innanzi tutto informato i giovani allievi produttori e registi degli indirizzi politici ai quali deve essere inspirata la nuova produzione cinematografica italiana. Le lezioni che hanno un carattere di conversazione cameratesca tra insegnante ed allievi hanno riferimenti particolari alla funzione politica dell'arte e del cinematografo in ispecie. per le prossime lezioni l'insegnante ha fissato ad alcuni allievi uno svolgimento orale su un tema fissato.

INSEGNAMENTO SULLA STORIA DEL CINEMA.

Le lezioni di storia del cinema sono impartite da Francesco Pasinetti agli allievi delle cinque sezioni del Centro: produzione e realizzazione artistica, recitazione, ottica, fonica, scenotecnica. Sono, quindi, cinque corsi differenti di storia del cinema e dei suoi mezzi espressivi, con particolare riferimento a questo o quel settore della produzione cinematografica, a seconda della sezione di allievi cui le lezioni vengono impartite.

È stato studiato finora, oltre ad una premessa sulla preistoria del cinema; il periodo delle origini: dal 1895 al 1914, epoca in cui è stato raggiunto un vero e proprio linguaggio cinematografico. L'insegnante si è soffermato in modo particolare su alcuni film più rappresentativi; e fra questi su quelli della Cineteca del Centro Sperimentale di Cinematografia che va raccogliendo i film più significativi di ogni epoca. In questo modo gli allievi possono rendersi conto di tutte le osservazioni e le analisi fatte sulla visione diretta delle opere.

ESTETICA DEL CINEMA.

Agli allievi della sezione di Produzione sono state impartite da Umberto Barbaro le prime lezioni di estetica del cinema. Si è proceduto all'esame delle diverse teorie estetiche, confrontando le altre arti col cinematografo. Si sono studiati quindi i primi elementi: la inquadratura e la sceneggiatura nelle sue varie fasi.

RIDUZIONE CINEMATOGRAFICA DI UN ROMANZO DI ORIANI.

Gli allievi Fede Arnaud, Vittorio Carpignano, Rate Furlan, Pietro Germi, del corso di realizzazione artistica, sotto la guida di Umberto Barbaro si sono dedicati alla riduzione cinematografica del romanzo di Alfredo Oriani: *Il vortice.*

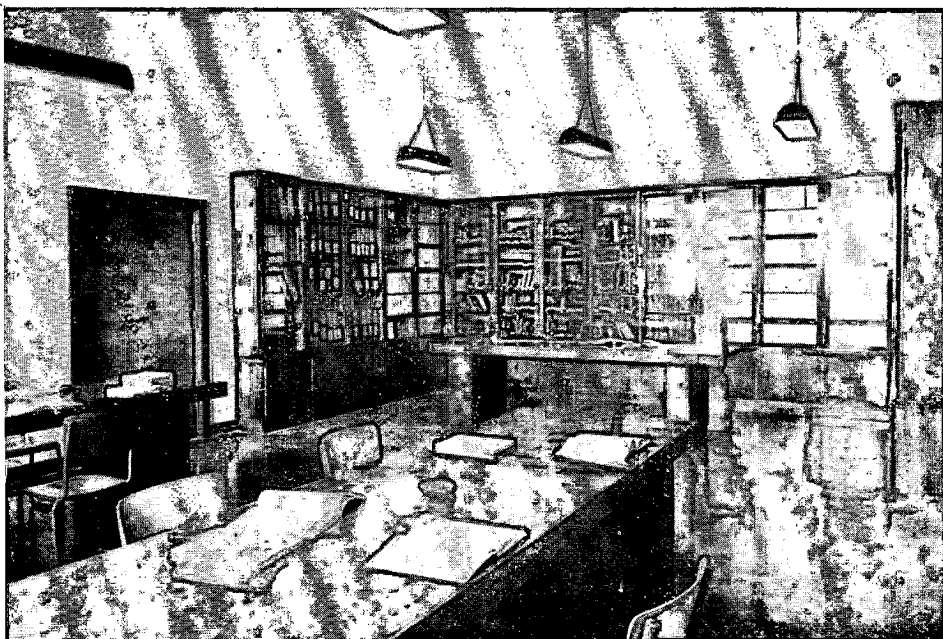
Dopo un attento studio dell'opera e dello spirito in essa contenuto, si è giunti, attraverso un lavoro minuzioso, alla stesura definitiva del trattamento cinematografico. Durante questa prima fase ci si è preoccupati soprattutto della armonica distribuzione della materia in modo da evitare possibili squilibri e cercando inoltre di mantenere sempre desta l'attenzione del probabile spettatore.

In questo trattamento si è voluto far rivivere principalmente il piccolo mondo mediocre, borghese, di una cittadina dell'Emilia nel 1896. Il protagonista è perciò — come del resto anche nel romanzo di Oriani — un uomo assolutamente comune, insignificante, privo di virtù o di difetti eccezionali. Egli è semplicemente l'esponente di una società in cui l'individuo, non vivendo per sè, secondo un proprio ideale, ma soltanto seguendo le consuetudini di un mondo passato, perde ogni personalità, sia spirituale che fisica, e si trova perciò incapace a reagire alle circostanze della vita, alle quali deve sottostare passivamente.

La vicenda è stata raccontata cinematograficamente seguendo il succedersi cronologico dei fatti, anzichè attraverso le rievocazioni fatte dal protagonista durante la notte che precede la sua morte, come è nel romanzo. Si è evitato di fare ciò, non solo per tema di cadere nell'imitazione di modelli precedenti, ma soprattutto perchè, essendo l'ambiente e la vita stessa

Scalone

del Romani da noi giustamente criticati, essi debbono essere visti attraverso i nostri occhi e non attraverso quelli del protagonista, il quale ne dovrebbe dare un'interpretazione del tutto diversa.

Il soggetto perciò, pur essendo la storia di un suicidio, ha un contenuto profondamente morale, costruttivo e affatto deprimente. Dalla visione di questo mondo mediocre, grigio, senza uno sprazzo di luce dato da un momento di entusiasmo, lo spettatore non potrà trarre che un incitamento a una vita più sana e più costruttiva.

Biblioteca

Insegnamento della recitazione cinematografica.

Gli allievi attori e attrici, sia quelli appartenenti al primo corso che quelli del secondo corso e del corso di perfezionamento sono stati suddivisi in tre gruppi a ciascuno dei quali è stata assegnata un'aula di recitazione. In questo modo ogni gruppo risulta omogeneo e l'insegnamento dello specifica materia « recitazione » viene adeguato alle caratteristiche del gruppo stesso. Ai tre gruppi presiedono rispettivamente gli insegnanti Teresa Franchini, Maria Jacobini, Carlo Tamberlani.

Da ciascuno degli insegnanti sono state scelte delle scene tratte da commedie classiche e da film.

Gli allievi attori del Corso di Carlo Tamberlani prima di cominciare a recitare una scena, ne fanno, a tavolino e sotto la guida dell'insegnante, l'analisi completa e minuta onde cercarne: il carattere generale che darà il tono alla

scena stessa, il carattere dei personaggi che in essa agiscono, il contenuto di ciascuna battuta. Questo metodo risulta di grande utilità per l'allievo, in quanto lo abitua alla ricerca minuta delle immagini e degli effetti, che così fissati, risulteranno vivi e precisi nella sua recitazione. Con l'insegnante Carlo Tamberlani, hanno preso parte ad una scena del film *Cavalleria* gli allievi Carlo Bressan, Liliana Rasy, Rudi Dal Prà, ad una scena di *Passaporto rosso* gli allievi Angelo Dessy, Bianca Beltrani, Maria Nicoletta Parodi, ad una scena del *Signor Max* gli allievi Lysia Imbert e Alfredo Alfieri, ed un'altra scena del film *Cavalleria* gli allievi Liliana Tartarini e Amaniera.

Gli allievi del corso di Teresa Franchini prima di iniziare la recitazione di una scena fanno l'analisi orale dei singoli personaggi e procedono quindi alla esercitazione pratica sul palcoscenico appositamente allestito nell'aula di recitazione n. 2. Hanno preso parte ad una scena di *Liliom* gli allievi Paolo Viero, Maria De Benedetti, Enzo Frigerio; ad una scena di *Scampolo* gli allievi Maria Chetti, Paolo Carlini, Elena Vecellio; ad una scena di *Cavalleria rusticana* le allieve Wally Eustacchio e Silva Melandri; ad una scena del *Grande appello* gli allievi Enzo Frigerio e Paolo Carlini; ad una scena di *Ettore Fieramosca* gli allievi Liana Persi, Silva Melandri, Maria Chetti, Giulia Araldo, Armida Bonocore, ad una scena di *Le donne sono così* gli allievi Uccia Pirri e Paolo Carlini.

Gli allievi attori del corso di Maria Jacobini provano tutti indistintamente la scena proposta, desunta da un film. In questo modo l'allievo è educato e abituato a una certa scioltezza di recitazione e avviato con la propria fantasia alla creazione di un personaggio che qualche volta può essere notevolmnete differente dal proprio fisico e dal proprio carattere. Hanno preso parte a scene dei film: *Come le foglie, Cavalleria, Le scarpe al sole, Il signor Max, Squadrone bianco,* gli allievi Lia Cavalli, Alda Grimaldi, Elsa Asteggiano, Francesconi, Bigerna, Enza Del Buono, Luciana Campion, Maria Zorzan, Viktor Daragiatti, Aurelio Di Miceli, Anna Bortoluzzi, Franco Barci.

Esercitazione di ripresa.

Nei giorni 17 e 18 gennaio, nel teatro n. 2 del Centro Sperimentale di Cinematografia, è stata realizzata la sequenza della seduta medianica del film *Il fu Mattia Pascal* dal romanzo di Luigi Pirandello.

Con la realizzazione di questo gruppo di inquadrature ha avuto inizio il lavoro di ripresa nel piccolo teatro di posa adiacente al grande in via di attrezzatura.

Per la realizzazione di questo corto metraggio, che racchiude una delle più difficoltose sequenze del lavoro pirandelliano, non ci si è valsi minimamente delle precedenti edizioni cinematografiche del *Fu Mattia Pascal*: quella francese di Marcel L'Herbier del 1924 e quella di Chenal girata in Italia nel 1936.

Dalla sceneggiatura di Chenal, Stengel e Salacrou soltanto il dialogo è stato preso integralmente, mentre per la recitazione e per le postazioni di macchina si è fatta una realizzazione originale.

Scena dal cortometraggio: Il fu Mattia Pascal, *realizzato nel Teatro di Posa n. 2 del Centro Sperimentale*

Alla lavorazione di questo cortometraggio, il primo realizzato nei nuovi teatri del Centro Sperimentale, hanno preso parte allievi di tutte le branche del primo e secondo corso.

La sequenza è stata diretta da Piero Pierotti, operatore Carlo Nebiolo. La scenografia è di Valentini (secondo corso), l'arredamento di Gherardi (primo corso), i costumi di Borzone (primo corso). Sceneggiatura di Pierotti e Nebiolo.

Hanno interpretato il cortometraggio i seguenti allievi attori: Michele Riccardini (Paleari); Pietro Germi (Mattia Pascal); Silva Melandri (Adria-

na); Giulia Araldo (la Caporale); Carlo Bressan (Papiano); Maronetto (Beraldez); Armida Bonocore (Pepita); Antoniù (Dottore) e Pigorini (il servo).

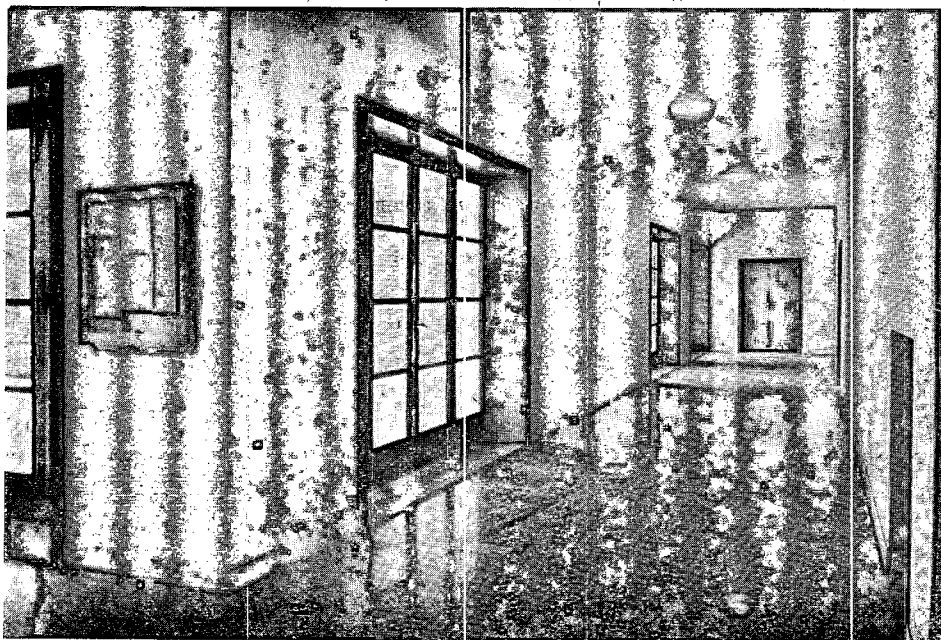
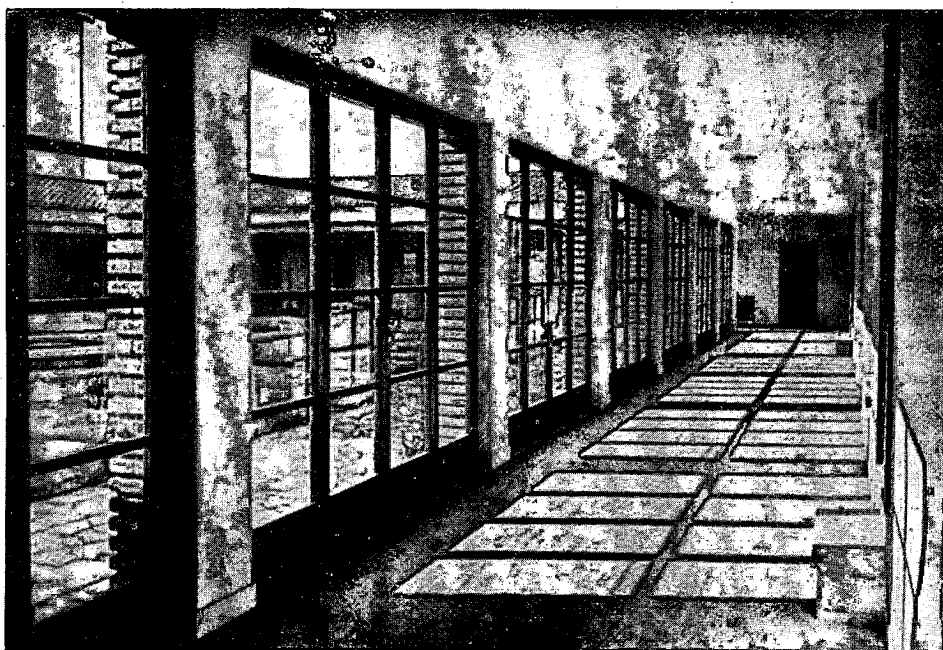
Il montaggio è stato fatto dagli allievi Edmondo Cancellieri e Giovanni Vernuccio. Direttore di Produzione Dino Sant'Ambrogio.

Reparto Montaggio

Gli allievi addetti alle moviole hanno fatto alcune analisi di film vecchi di notevole interesse artistico in dotazione della cineteca del Centro, traendo la sceneggiatura di scene indicate per esercitazioni di recitazioni per gli allievi attori.

È stata ricavata la sceneggiatura di alcune sequenze del film americano *Sotto i ponti di New York* (*Winterset*) diretto da Alfred Santell, del film inglese *Il fantasma galante* (*The Ghost Goes West*) diretto da René Clair, del film austriaco *Mascherata* diretto da Willy Forst. Le sequenze sono state desunte dalle edizioni originali dei film.

Organizzazione della produzione.

L'insegnante di organizzazione della produzione, Nino Ottavi, ha tenuto su questa materia, una serie di lezioni agli allievi della sezione Produzione. Sono stati trattati i seguenti argomenti: Compiti del direttore di produzione; organizzazione di una produzione: le quattro fasi. Esame particolareggiato di ogni fase: Collaboratori, tecnici, interpreti. Scelta dei soggetti. Registi. Primo schema per un piano di lavorazione.

Corridoio delle aule

Corridoio dei camerini

LEZIONI DI COMPUTISTERIA.

Hanno avuto luogo, impartite da Stanislao Cannizzaro, le prime lezioni di computisteria per gli allievi del corso di Produzione. Ecco i temi delle lezioni: Calcolo abbreviato e approssimato, misure estere, interesse semplice, metodi abbreviati per il calcolo degli interessi, Sconto semplice e razionale, distinta di sconto, scadenza comune, media, tasto medio.

LEZIONI DI SCENEGGIATURA AD ATTORI E OPERATORI.

Agli allievi attori del secondo corso sono state dedicate alcune conversazioni di Francesco Pasinetti. Si è proceduto all'analisi di una scena dagli stessi allievi improvvisata, su un tema fissato e dopo aver stabilito i caratteri dei diversi personaggi. Inventata così la scena, si è proceduto quindi alla esecuzione di essa, immaginandone la sceneggiatura, cioè stabilendo per ogni azione la inquadratura o il movimento di macchina corrispondente. Gli allievi, nel recitarla, hanno adeguato la mimica e la recitazione al presupposto campo visivo.

In un'altra conversazione si è proceduto allo studio dell'asincronismo tra gesto e parola e alle possibilità di sfruttare l'asincronismo nel cinema. Gli allievi Carlo Bressan e Michele Riccardini hanno quindi recitata una scena del *Fu Mattia Pascal;* a questa prova hanno assistito anche gli allievi operatori, coi i quali l'insegnante ha proceduto alla disposizione delle inquadrature in diverse distanze di presa.

SEZIONE SCENOTECNICA.

Il corso di scenografia e scenotecnica cinematografica si è iniziato col tema: Tinello in una villa di campagna. Oltre alle lezioni di scenografia impartite da Antonio Valente e dall'Assistente della sezione F. P. Volta, si sono svolte lezioni di altre materie e in particolare di ottica e di storia del costume. È stato dato successivamente un nuovo tema: Tre scene a piacere delle prigioni del Cellini in Castel Sant'Angelo. Di queste scene vengono effettuate: le vedute prospettiche, le piante con le relative misure, gli alzati e i particolari. Gli allievi procedono nei loro lavori nell'apposita aula, corredata di ampi tavoli per disegno.

Settimanalmente si svolgono visite alla Biblioteca di San Luca; inoltre sono stati effettuati rilievi architettonici e fotografici a Castel Sant'Angelo.

CORSO DI DANZA.

Le lezioni di danza e di ginnastica ritmica impartite da Natalia Vitale alle allieve attrici, hanno la funzione di perfezionare il meccanismo dei movimenti del corpo sviluppando tutte le facoltà e correggendone i difetti. In tal modo anche il sistema nervoso di chi danza viene educato a compiere in piena libertà i movimenti muscolari. Il potere espressivo dei movimenti, l'improvvisazione degli atteggiamenti nel lavoro di recitazione davanti alla macchina da presa, sono dovuti in particolar modo alla ginnastica ritmica, alla danza classica, di carattere e coreografica. Le lezioni di danza hanno luogo tutte le mattine.

ALLIEVI DEL CENTRO E LA PRODUZIONE.

Numerosi sono stati gli allievi attori e attrici del Centro Sperimentale di Cinematografia che hanno preso parte in questi ultimi tempi a film di produzione nazionale. Ricordiamo:

LUISELLA BEGHI in *Scandalo per bene*, *Mare*, *Rose Scarlatte*. Luisella Beghi è stata scritturata in questi giorni per una delle prime parti di *La gerla di Papà Martin*.

CARLO BRESSAN in *Gli ultimi della strada*, *Manon Lescaut*.

CLARA CALAMAI in *L'eredità in corsa*, *La signorina dei vagoni letto*.

ANDREA CHECCHI in *La conquista dell'aria*, *I cadetti dell'Alcazar*, *Giù il sipario*, *Manon Lescaut*.

NINO CRISMAN in *Dora Nelson*, *Il Ponte dei Sospiri*, *I cadetti dell'Alcazar*, *La conquista dell'aria*.

OTELLO TOSO, come protagonista del *Ponte dei Sospiri*. Attualmente sta lavorando nella *Corona di Strass*.

ALIDA VALLI in *Taverna Rossa* e *Manon Lescaut*.

PAOLO VIERO in *Una lampada alla finestra*.

ELENA ZARESCHI in *Sei bambine e il Perseo*.